



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Una pantalla herida.
Representaciones de la violencia de género
en la ficción, el documental y el reportaje.

An injured screen.
Gender-based violence's representations in
the fiction, the documentary and the TV report.

Autora

Marta Peiró Trapero

Director

Enrique Mora Díez

Facultad Grado en Periodismo

Facultad de Filosofía y Letras
2018

Resumen:

El cine y los medios de comunicación actúan como pedagogías públicas por medio de su representación de la realidad. Naturalizan el espacio que se les otorga a mujeres y hombres en la sociedad, siendo su estudio imprescindible para el abordaje integral de cuestiones como la violencia de género. A través del análisis de caso de tres géneros audiovisuales -la ficción *Te doy mis ojos* (2003), el documental *La maleta de Marta* (2013) y el reportaje *El machismo mata* (2016)- y la reflexión teórica sobre la articulación del modelo hegemónico patriarcal, establecemos una propuesta de criterios de valoración de la representación de la violencia de género en el audiovisual.

Palabras clave: violencia de género, cine, medios de comunicación, periodismo, feminismo

Abstract:

Cinema and Media work like social educational devices due to their ability to recreate reality: they naturalize the space given to women and men in society. That's why their analysis is essential in order to ensure a comprehensive approach of complex issues like gender-based violence. As a result of the case study of three audio-visual different genres -the fiction *Te doy mis ojos* (2003), the documentary *La maleta de Marta* (2013) and the TV report *El machismo mata* (2016)- and the theoretical reflection on the hegemonic model of patriarchy, we put forward some criteria in order to evaluate the visual recreation of the gender-based violence.

Key words: gender-based violence, cinema, media, journalism, feminism

Índice

| | |
|--|-----------|
| 1. Introducción a la investigación | 4 |
| 1.1. Introducción y justificación del tema | 4 |
| 1.2. Estado de la cuestión | 4 |
| 1.3. Metodología | 5 |
| 1.3. Objetivos | 7 |
| 2. La teoría feminista en el audiovisual | 8 |
| 2. 1. Concepto teórico y proyecto político | 8 |
| 2.2. El código patriarcal | 9 |
| 2. 3. Refuerzos culturales | 10 |
| 2.4. Pioneras en la teoría feminista cinematográfica..... | 11 |
| 2. 5. Medios de comunicación y su construcción del mundo..... | 12 |
| 3. Breves apuntes sobre la violencia de género..... | 14 |
| 3. 1. Aproximación al término | 14 |
| 3.1.1. El poder de la imagen: educación sexista en la pantalla | 15 |
| 3.1.2. El maltrato como ‘punición social’ | 16 |
| 3.2. Algunos datos sobre la violencia de género en España..... | 17 |
| 4. Imágenes que duelen: la violencia de género en el cine | 20 |
| 4. 1. La creación de imágenes: atrapados por el género..... | 20 |
| 4. 1. 1. Declinada en pasivo | 21 |
| 4. 1. 2. El activo se convirtió en agresivo | 23 |
| 4. 1. 3. La mujer, moneda de uso y de cambio..... | 25 |
| 4. 2. El morbo de lo irrepresentable | 27 |
| 5. Análisis de caso en tres formatos audiovisuales | 31 |
| 5.1. Película: <i>Te doy mis ojos</i> | 32 |
| 5.1.1. Entre paliza y paliza | 33 |
| 5.1.2. El síndrome de Estocolmo..... | 34 |
| 5.1.3. Un maltratador enamorado..... | 34 |

| | |
|--|--------------------------------------|
| 5.1.4. Espectadores pasivos..... | 36 |
| 5.1.5. La huida..... | 37 |
| 5.2. Documental: <i>La maleta de Marta</i> | 40 |
| 5.2.1. ¿Y después de la huida? | 41 |
| 5.2.2. Su libertad es mi prisión..... | 42 |
| 5.2.3. Debate jurídico: una ley para la prevenir | 43 |
| 5.2.4. Machismo: la enfermedad del maltratador | 43 |
| 5.2.5. Perfil de la víctima: luchadora y amante de su verdad..... | 44 |
| 5.3. Reportaje: <i>El machismo mata</i> | 47 |
| 5.3.1. Sin declaración, no hay prueba del delito | 48 |
| 5.3.2. Recuperar al maltratador | 50 |
| 5.3.3. Recuperar a la víctima..... | 50 |
| 5.3.4. Las prefieren rubias y pacientes | 51 |
| 5.3.5. ¿Dónde quedan los medios de comunicación?..... | 52 |
| 5. 4. Criterios de valoración en la representación de la violencia de género | 54 |
| 6. Conclusiones | 56 |
| 7. Bibliografía | 58 |
| 8. Anexos | ¡Error! Marcador no definido. |
| A. Fichas de las obras audiovisuales analizadas | ¡Error! Marcador no definido. |
| B. Filmografía citada..... | ¡Error! Marcador no definido. |
| C. <i>Women and film</i> | ¡Error! Marcador no definido. |

1. Introducción a la investigación

1.1. Introducción y justificación del tema

Cualquier investigación científico-social que intente explicar nuestro imaginario sobre la realidad, no puede eludir la influencia que en ella han ejercido, y ejercen, las industrias culturales. La cultura, a través del arte, la literatura, el cine o el audiovisual, crea mapas simbólicos del mundo en el que vivimos. Y, por tanto, nuestras ideas, concepciones y valores sobre lo real están claramente condicionados por esa esfera simbólica de lo cultural, cuyo papel es esencial para explicar, visibilizar y detener fenómenos tan complejos como la violencia de género.

Estamos habituados al relato de asesinatos de mujeres a manos de hombres, los escuchamos en telediarios, los leemos en novelas y los vemos en el cine. La violencia de género es una realidad de trascendental repercusión social en las últimas décadas y así se ha demostrado en el audiovisual. De mayor o menor índole periodística, ficciones, documentales y reportajes han contribuido a conformar el imaginario colectivo que hoy en día se tiene de la violencia y de las identidades de género. El cine es un arte y, como tal, es capaz de representar los sentimientos más puros y también los más degradados. Su visión poliédrica, le convierte en un excelente vehículo para el abordaje integral de la violencia de género, a la vez que en un mecanismo de normalización de enseñanzas que impiden el cambio social. No debe desperdiciarse el potencial pedagógico de estas industrias, motivación principal por la que se ha desarrollado el presente trabajo.

1.2. Estado de la cuestión

El cine de Hollywood y su sistema de producción no empezó a ponerse en cuestión desde una perspectiva feminista hasta los años setenta con la aparición de los primeros estudios sobre la imagen de la mujer en el cine. En este momento, que coincide históricamente con el arranque de la segunda ola feminista, se empieza a profundizar en el papel de la mujer tanto delante como detrás de las

cámaras. Aparecen autoras de referencia como Laura Mulvey (1975), Annette Khun (1991), Teresa de Lauretis (1992) o Ann Kaplan (1998), cuyas ópticas, esenciales para el análisis del género y la imagen, han sido los puntos de partida de este trabajo. A través de la semiótica o el psicoanálisis, sus estudios examinan los mecanismos de representación cinematográficos y sus formas de interpelar e influir al espectador. En el ámbito español, los estudios de género son más escasos en comparación al anglosajón, pero destacan igualmente obras de referencia como *Diosas del celuloide, arquetipos de género en el cine clásico* (Rodríguez Fernández, 2006) o *Cine y género en España. Una investigación empírica* (Arranz Lozano, 2010).

La aproximación al estudio de la violencia de género en España, el otro gran pilar de este trabajo, se ha llevado a cabo a partir de dos textos principales: *Violencia contra la mujer* de Lidia Falcón (1991) -una referencia esencial en la teorización sociológica y cultural de esta cuestión-, y *La violencia doméstica. Informe sobre los malos tratos a mujeres en España* de Inés Alberdi y Natalia Matas (2002). Pese al desfase de años, ambas obras coinciden en la necesidad de mostrar dimensiones y consecuencias de la violencia que no se enseñan en los medios y que responden a los códigos del sistema patriarcal. La reflexión teórica constituye una parte trascendental en este estudio, razón por la que hayamos revisado, además, autoras clásicas del feminismo como Woolf (1980) o Beauvoir (1949), renovadoras de los estudios culturales como Irigaray (1992) o Salmon (2007), polemistas transgresoras como Paglia (2002) o Despentes (2008), así como estudiosos de la cultura, desde referentes como Rousseau (1999), Engels (1987) o Freud (2002), hasta aportaciones más recientes como la de Harari (2015).

1.3. Metodología

El propósito esencial del presente trabajo es adentrarse en los modelos de representación de la violencia de género en distintos formatos audiovisuales, tanto de ficción como de información. Para ello, nuestro punto de partida ha sido estudiar la conexión entre el cine y el periodismo, en relación con el feminismo y la violencia machista, para sentar las bases del análisis del tratamiento audiovisual de tres producciones españolas: la película *Te doy mis ojos* (Bollaín, 2003), el

documental *La maleta de Marta* (Schwaiger, 2013) y el reportaje periodístico *El machismo mata* (Évole, 2016). Con el objetivo de evaluar la propuesta de estas obras, visualizamos y analizamos más de sesenta ficciones, documentales y ejemplos de reportajes televisivos, que nos han permitido establecer patrones comunes y ciertos parámetros de valoración.

Podríamos haber limitado la investigación a títulos exclusivamente cinematográficos, pero se ha querido extender a documentales y reportajes debido a su naturaleza periodística y, por tanto, a la especial responsabilidad social que tienen los medios a la hora de reflejar la realidad y fomentar ciertos valores en torno a ella. Las tres obras principales son de origen español para acotar el análisis de la violencia de género a las características de la producción nacional. Sin embargo, el resto de títulos son de una amplia diversidad en cuanto a origen, géneros y época, con la pretensión de mostrar el continuo, extendido y estereotipado uso que se ha hecho, y se sigue haciendo, de la violencia contra la mujer en el cine.

Se realizó una búsqueda en bibliotecas de los principales estudios académicos sobre violencia de género, como fenómeno sociológico y estudio cultural, así como de los estudios feministas cinematográficos. Gracias a esta amplia base audiovisual y teórica, y tras analizar un fichero digital con cerca de trescientas referencias bibliográficas, la investigación se centró en la concepción, explicada por Teresa de Lauretis (1992: 63), del cine como creador de imágenes. Prestamos especial atención a los roles de género reproducidos por los personajes femeninos y masculinos, así como al uso de la violencia como generador de espectáculo y, más concretamente, de la violencia contra las mujeres. Visionamos al detalle e investigamos los procesos de producción y realización de las tres obras principales -consideradas de relevancia por el rigor de su tratamiento-, estableciendo una estructura de nuestro discurso, a partir de las hipótesis que han conducido nuestra investigación. En este sentido, ponemos el foco en el comportamiento de ellas, como víctimas y supervivientes, pero también en el de ellos, como maltratadores y posibles rehabilitados. Igualmente, analizamos el peso narrativo de la mujer, atendiendo al interés que despierta su figura tanto para el resto de personajes masculinos como para el espectador, examinándose, además, los recursos formales de los que se ha servido el lenguaje audiovisual

para representar metáforas alrededor de esta lacra. Todo este proceso se ha desarrollado manteniendo continuas comparaciones con otros títulos, con el objetivo de recalcar las divergencias o similitudes que pudieran existir en el tratamiento. El último punto, ha sido la redacción, a partir de todos los materiales anteriormente citados.

1.3. Objetivos

El cine y el periodismo forman parte de una industria cultural en la que la mujer, históricamente, ha estado relegada a un segundo plano. A partir de esta consideración, este trabajo tiene cinco objetivos claros:

- Reflexionar sobre los estereotipos reproducidos a lo largo de la historia del cine en torno a la figura de la mujer víctima y del hombre maltratador, con atención a su posible continuidad, desaparición o a la proliferación de otros nuevos.
- Verificar el modo en que tres obras de diversos formatos audiovisuales (ficción, documental, reportaje) abordan la cuestión, para identificar parámetros positivos de representación.
- Determinar hasta qué punto la realidad social de la violencia de género en España concuerda con la representación que se hace de ella en el cine.
- Analizar la potencialidad educativa que tiene el audiovisual para instruir a la sociedad en el entendimiento de la complejidad de la violencia de género.
- Fijar unos criterios básicos de valoración de los modelos de representación de la violencia de género en productos audiovisuales, de ficción, documental o periodismo.

2. La teoría feminista en el audiovisual

¿Te sientes mejor teniendo a alguien por debajo de ti? (...) Yo no quiero que nada esté por debajo de mí. Yo ya estoy en una posición demasiado baja. Quiero elevarme. Y que conmigo se eleve todo lo demás (Biberman, 1953).

En este primer capítulo, vamos a introducir conceptos complejos que emanan de los términos ‘feminismo’ y ‘patriarcado’, con la finalidad de encuadrar las primeras perspectivas feministas ideadas sobre las industrias culturales.

2. 1. Concepto teórico y proyecto político

Annette Kuhn define el feminismo como un proyecto intelectual y político que se basa en los análisis sobre la posición social de las mujeres a lo largo de la historia, una posición de “subordinadas, oprimidas o explotadas por los modos dominantes de producción y/o por las relaciones sociales del patriarcado” (1991:18).

Entendido como un proyecto político, el feminismo reclama un cambio en la condición de la mujer y una igualdad de oportunidades en todos los ámbitos de la vida, el político, el laboral y el profesional pero también en lo privado, lo familiar o lo sexual. Entendido como un proyecto teórico, su finalidad es dar una explicación a la sociedad, que sobrepase el orden patriarcal, por medio del análisis de las representaciones, significados e ideologías culturales que han preponderado y llevado a la mujer a su situación actual.

El feminismo no es una disciplina cerrada. Presenta distintas variedades que ofrecen una dilatada gama de análisis de la posición de la mujer y de estrategias para el cambio social (Kuhn, 1991: 17). Desde el psicoanálisis, la antropología, y también el cine, se han desarrollado estudios feministas para dar una explicación a la sociedad patriarcal, compartiendo, todos ellos, tres supuestos básicos: el género es una construcción social, el patriarcado ha modelado esta construcción y dar voz a las mujeres impulsará la creación de una sociedad no sexista (Humm, 1997).

2.2. El código patriarcal

Engels (1987) determinó que la división sexual del trabajo constituye la primera división de clases. Las mujeres pertenecen a una clase económica cuyo extra de trabajo es imprescindible para la supervivencia del sistema de producción doméstico. Un sistema legitimado por las normas sociales, económicas y jurídicas para las que el poder del varón ni debe ni puede caer. El sistema al que se refiere Engels es el patriarcado.

En el modo de producción doméstico patriarcal, el ama de casa es la fuerza de trabajo. Sin su trabajo gratuito el sistema de producción no sobreviviría, por lo menos, no de la forma actual: no se contabilizan ni las horas de trabajo ni la riqueza producida, de manera que “a los Estados les sería absolutamente ruinoso sustituir los servicios cubiertos por el ama de casa por prestaciones sociales” (Falcón, 1991: 272). Debido a la reflexión feminista, este término ha evolucionado hasta entenderse, hoy en día, como la dominación masculina de las instituciones sociales: una estructura común a todas las sociedades contemporáneas caracterizada por la autoridad masculina que debe dominar la organización de la sociedad, de la producción y del consumo, así como de la política, el derecho, la cultura y las relaciones interpersonales (Castells, 1998:159).

La universalidad del patriarcado se apoya, principalmente, en su legitimidad en la naturaleza, aquella que defiende que la división entre hombres y mujeres se debe a cuestiones biológicas (Millet, 1970). Sin embargo, según la antropóloga Margaret Mead la subyugación de la mujer no tiene un origen natural ni es resultado del reparto ancestral de roles de convivencia con respecto a las habilidades de cada sexo (en Gonzalez, 2011:7). Muchos de los pueblos ancestrales no eran en realidad patriarcados, sino matriarcados tradicionales. Los prejuicios de los investigadores e historiadores que han interpretado el modelo social de estas tribus se han llevado el matriarcado a su terreno, adaptándolo al modelo patriarcal y cristiano. En este sentido, Yuval Noah Harari (2015:168) plantea la necesidad de distinguir entre lo que está determinado biológicamente y lo que se intenta justificar por mitos biológicos. Para él, la cultura tiende a

prohibir lo que es ‘antinatural’, pero desde una perspectiva biológica, nada lo es: nuestros conceptos de ‘natural’ y ‘antinatural’ se han tomado de la teología cristiana y no de la biología. Por lo tanto, son los mitos, y no la biología, los que definen los roles, derechos y deberes de hombres y mujeres.

La interpretación de la historia, y su posterior representación en el imaginario colectivo, ha sido lo que ha mantenido vigente este sistema desigual. La educación, la cultura y, por consiguiente, el cine son desenlace pero también comienzo del código patriarcal que, pese a contradecir las legislaciones de las sociedades más desarrolladas, todavía tiene validez entre buena parte de la población mundial.

2. 3. Refuerzos culturales

La obediencia general del colectivo femenino se establece por todo tipo de mecanismos conocidos, desde la socialización familiar, la educación escolar o la instrucción religiosa a los sometimientos a la autoridad o el uso de la violencia. El patriarcado no es nada sin estos mecanismos y estos mecanismos tampoco lo son sin una superestructura ideológica que los sustente. Superestructura que impone a los individuos normas de comportamientos que son acatadas, incluso, por las víctimas. Ellas aprenden cuáles son sus obligaciones y ellos cuáles son sus derechos (Falcón, 1991:135). Nuestra cultura se nutre de las ideas patriarcales acerca del sometimiento femenino a la vez que castiga el derecho de los hombres a utilizar la violencia contra las mujeres, como una forma de asegurar ese sometimiento (Alberdi, 2002: 42). El control ideológico ha resultado más eficaz, incluso, que la imposición de la fuerza, convirtiendo la costumbre del maltrato en una norma de conducta y dándole así un poder mucho mayor.

La industria audiovisual actúa como mecanismo de representación. Construye imágenes de la realidad que reproducen significados, conductas y valores. Pese a responder a una finalidad artística e informativa, respectivamente, ni el cine ni los medios están exentos de ideologías: ambos naturalizan el espacio que ha de cederse a las mujeres por medio de la representación que dan de ellas.

“¿Cuál es, puede ser o debería ser, la relación entre el feminismo y el cine?”, esta es la pregunta a la que pretende dar respuesta Annette Kuhn (1991). Partir de la existencia de un nexo entre feminismo y cine presupone, de entrada, que el audiovisual precisa de una política cultural. Aquella que trace conexiones analíticas y teóricas entre feminismo y cine para proporcionar ciertos tipos de intervención en la cultura. La finalidad de estas intervenciones no sería otra que enfrentarse al denominado sistema “sexo/género”: el conjunto de mecanismos que la sociedad utiliza para transformar la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, satisfaciéndose así estas necesidades sexuales transformadas (Rubin, 1975: 159). “Hacer visible lo invisible” no es suficiente para Teresa de Lauretis (1992:111), por ello, el cine feminista debe construir otra visión de la mujer basada en otra medida de referencia y de deseo.

Todo este planteamiento, supone, de fondo, que los factores económicos no son los únicos que han determinado la posición social de la mujer a lo largo de la historia. Los factores culturales por medio de sus representaciones socialmente dominantes han fomentado, y fomentan, la supervivencia de un sistema patriarcal.

2.4. Pioneras en la teoría feminista cinematográfica

Una vez definido el término feminismo, queda por preguntarse qué papel cumple el cine en toda esta estrategia de poderes y contrapoderes de construcción cultural y simbólica. Para Kuhn (1991:18) ‘cine’ es un término mucho más concreto y sencillo de definir que ‘feminismo’. Desde los inicios de Hollywood a las variedades del cine independiente, el cine engloba todos los aspectos que han rodeado la producción, distribución y exhibición de películas. En concreto, con la difusión del cine de vanguardia de los años 70 surgieron un gran número de mujeres directoras que, unidas al interés teórico y académico por el análisis de la representación femenina de la segunda ola feminista, propiciaron que se iniciara la teoría cinematográfica feminista.

En el editorial del primer número de la revista *Women and Film* (Hwa Beh & Salyer, 1972) (Anexo C), se aúna activismo feminista y cinefilia. La relegación que las mujeres han sufrido durante la historia del cine, debido al código de

producción establecido por el sistema de estudios de los años 30, es su principal tesis. Desde sus inicios, Hollywood se instauró como un modelo cinematográfico internacional dirigido por los *movie barons* que generaban una ideología opresora sustentada en falsos valores y estereotipos.

El sexismo de una industria discriminatoria, la erotización de la mujer en la gran pantalla, la exclusiva perspectiva masculina en la teoría del autor, el proceso de creación elitista y jerárquico o la arbitrariedad a la hora de aceptar el trabajo femenino en la industria, eran los problemas inmediatos de las mujeres en el cine de los años 70, según *Women and Film* (Hwa Beh & Salyer, 1972). Un claro ejemplo del activismo político, con el que se pretendió transformar la narrativa del cine, acabar con la ideología machista opresiva y crear una estética feminista. La realidad es que la mayoría de estos problemas, con más o menos impacto, todavía se mantienen en la industria cinematográfica del siglo XXI.

2. 5. Medios de comunicación y su construcción del mundo

Lippmann planteó en su obra *Public Opinion* (1965) que los medios de comunicación son los creadores de un ‘pseudoentorno’: una especie de reflejo de la sociedad, que lejos de estar manejado por los ciudadanos, lo está por los medios. En base a las imágenes presentes en este ‘pseudoentorno’, la sociedad construye su percepción sobre el mundo. Si no contamos con información de contraste, que difiera de la opción mayoritaria propuesta por los medios, tenderemos a aceptar el imaginario que nos viene impuesto.

Los medios funcionan como pedagogías públicas a través de dos aspectos clave: su papel en la socialización humana y el significado mediático para con la creación de identidades de distinto tipo, nacionales, raciales, sexuales y, por supuesto, de género. Igual que el cine, los medios constituyen relatos cuyo poder emocional hace que nos sintamos cercanos a historias que, en otro contexto, detestaríamos. Razón por la que se debe tener especial cuidado con el uso de las imágenes que ilustran estos relatos (Aguilar, 1998). A la hora de tratar la violencia de género, los medios de comunicación modernos no solo producen información sino que, además, generan elementos de violencia simbólica por medio del

sobreprotagonismo masculino, la subrepresentación de las mujeres o la transmisión de comportamientos estereotipados que no responden a la realidad plural. La representación de la superioridad masculina está directamente unida a la legitimidad de imponer la autoridad del hombre sobre la mujer, incluso, con la violencia. Esta última no es sino una forma más de representar la posición subalterna de la mujer en el imaginario de las sociedades modernas. Así, la industria mediática funciona como otro mecanismo para establecer y mantener la obediencia femenina. Un mecanismo para someterla institucionalmente, para volver a “ponerla en su sitio” (Molina, 1990).

A los medios de comunicación de masas modernos y a los nuevos medios tecnológicos les corresponde combatir de manera efectiva la existencia de estereotipos discriminatorios en sus informaciones y mensajes. Igual que hay un discurso feminista en el cine, lo hay en el periodismo, y persigue la transformación social de las estructuras del sistema para garantizar la dignidad que pertenece a las mujeres como seres humanos.

3. Breves apuntes sobre la violencia de género

El mecanismo más peligroso con el que cuenta el sometimiento femenino es la violencia de género. Conocer el origen y las repercusiones directas que tiene hoy en día en España es el objetivo de este segundo epígrafe.

3. 1. Aproximación al término

En cierta ocasión la novelista canadiense Margaret Atwood le preguntó a un amigo por qué los hombres sentían miedo de las mujeres. Él contestó: ‘Tienen miedo de que las mujeres se rían de ellos’. Entonces ella preguntó a un grupo de mujeres por qué sentían miedo de los hombres. Ellas respondieron: ‘Tenemos miedo de que nos maten’ (Caputi et al. en Falcón, 1991:271).

La mujer es sometida al control, a la violencia e incluso a la muerte para que sus voluntades estén doblegadas a las del hombre. El poder del barón necesita ser respetado continuamente para prevenir cualquier tipo de rebeldía y por ello, aunque la mujer obedezca, su sometimiento se mantendrá. De esta forma, Falcón (1991: 46) entiende la violencia de género como la desigualdad permanente mantenida por parte de las categorías hegemónicas. Para Castells la ira de los hombres responde a “su pérdida de poder” (1998: 160), siendo la violencia contra las mujeres el último resquicio de un sistema que se resiste a desaparecer. La finalidad de la violencia de género no es la de destruir toda relación con la hembra, sino la de amarrarla, todavía más fuerte, para domesticarla y obstaculizar su autonomía.

Dentro de la violencia de género es necesario diferenciar entre violencia sexual y violencia doméstica. La primera se apoya en las condiciones de ventaja otorgadas por el sistema patriarcal y busca el sometimiento de las mujeres a través de su cuerpo. Se trata de la expresión sexual de la agresión masculina, desde el acoso al tráfico de mujeres o la violación. La violencia doméstica, por su lado, traslada la violencia sexual al ámbito familiar y afectivo. La violencia física y el maltrato psicológico es su forma más habitual pero existen otras como el matrimonio forzoso o los incestos (Alberdi, 2002: 70).

Obediencia, respeto y temor es lo que debe la mujer al hombre y de no cumplirlo, ha de ser castigada. El castigo no viene dado únicamente por parte del ofendido - el padre, el marido o el amante-, también por los grupos sociales que recrean la doctrina del régimen patriarcal. La opinión pública todavía fomenta el mantenimiento de la jerarquía entre hombre y mujer, razón por la que la rebeldía femenina sea vista con reprobación. En este sentido, Falcón defiende la existencia de una “violencia pública” (1991:129): aquella que va más allá de golpear o matar y que, por medio de formas atenuadas de violencia cultural, refuerza la única visión del mundo que debe ser aceptada, la del grupo dominante. El hostigamiento a las mujeres en la calle, la erotización femenina transmitida por los medios de comunicación o los cánones de belleza que atentan contra la salud, son algunos ejemplos de violencia pública.

3.1.1. El poder de la imagen: educación sexista en la pantalla

Ella da placer, produce descendencia y trabaja la tierra: desde la evolución del primate al hombre, la hembra es poseída por el macho. La historia de Adán y Eva es solo la primera ficción que racionaliza el maltrato a la esposa en el lenguaje cristiano. Dios lanzó una maldición a todas las mujeres cuando Eva pecó, colocando la ‘vergüenza’ sobre el sexo femenino y, por tanto, ese significado peyorativo sobre la mujer. La pecadora, la instigadora y la débil (Davidson, 1977:11). Lo mismo pasa con Lilith o Dalila en la tradición judía, Pandora en la griega o Lucrecia en la romana.

Se educa a las niñas en la pasividad y el miedo, evitándoles los juegos violentos y las actitudes desafiantes. Se les repite que deben estar en casa a ciertas horas para eludir peligros a los que nunca se les prepara para hacer frente. Sin embargo, la educación del varón es la del luchador que supera cualquier obstáculo para alcanzar el primer puesto, haciendo uso de la violencia si fuera necesario. Virginia Woolf (1980) ilustra esta dicotomía educativa a través del servicio militar. Este servicio era un honor que solo los hombres podían conseguir: el honor de luchar por la patria. Las mujeres no entraban en el servicio militar porque ni si quiera se les creía con el derecho ni el valor de poder usar armas para defenderse. La mujer no está capacitada para proteger su honor, algo que todavía se agrava más con su

falta de entrenamiento para ello. La minusvaloración del género femenino no viene dada por unas condiciones físicas sino por unas construcciones ideológicas.

Virginie Despentes relata en su ensayo *Teoría King Kong* la frustración que sintió tras ser violada: tenía una navaja en su chaqueta pero en ningún momento pensó en utilizarla, se convenció de que ellos eran más fuertes, de que no podía hacer daño a un hombre para “salvar su pellejo” (2008: 54). El macho es solo macho de vez en cuando, la hembra es siempre hembra, todo le recuerda continuamente a su propio sexo (Rousseau, 1999). Despentes explica que en ese momento se sintió mujer, ‘suciamente mujer’, la violación le recordó su propio sexo, su sumisión.

Un principio político, ancestral e implacable, enseña a las mujeres a no defenderse. Como siempre, doble obligación: hacernos saber que no hay nada tan grave, y al mismo tiempo, que no debemos defendernos, ni vengarnos. Sufrir y no poder hacer nada más. Una espada de Damocles entre las piernas (Despentes, 2008:54).

La violencia no es territorio para la mujer. El hombre debe utilizarla para salvaguardar su integridad física pero no así su compañera, como si la integridad de esta última fuera mucho menos valiosa. Despentes llega, incluso, a preguntarse qué definiría la masculinidad si la mujer empezara a acceder a la fuerza, dejando de estar “abierta y temerosa” (2008:57). El sexismo es “la real motivación del sufrimiento humano” (Walker, 1979:XI), razón por la que es necesario alcanzar unas relaciones igualitarias entre hombres y mujeres. De lo contrario las mujeres continuarán siendo víctimas de toda clase de agresiones.

3.1.2. El maltrato como ‘punición social’

La incapacidad de la mujer para ejercer la violencia va muy unida al concepto de ‘punición social’ (Giberti, 1989: 94). La mujer se ocupa de autocastigarse y sentirse culpable de lo ocurrido, y este castigo le lleva a pensar que ni siquiera tiene derecho a solicitar o esperar ayuda. Cuando se le cierra toda posibilidad de defensa ante situaciones adversas, cae en el convencimiento de que no hay ayuda eficaz.

El hombre podrá ser agresivo, violento, deprimido, un poeta o un violador, podrá elegir su propia conducta. Sin embargo, para la mujer, no hay alternativa. Cuando

a una no se le ha dado la opción de poder controlar lo que sucede, es difícil creer que puede influir en ello. Cuando una acepta la creencia de que la ayuda no llegará, esa percepción se convierte en realidad. Este concepto es clave a la hora de entender la falta de reacción de las víctimas de violencia de género (Walker, 1979:45-48).

3.2. Algunos datos sobre la violencia de género en España

En 1993 la ONU declaró en Viena que la violencia contra las mujeres suponía una violación de los derechos humanos. En España, hasta 1961 estuvo vigente en el Código Penal la pena de seis meses de destierro al marido que asesinase a su esposa y al amante de esta, quedando exento de pena si solo los hería gravemente. Hasta 1975 en el artículo 52 del Código Civil se exponía que la mujer “debía obediencia al marido y este protección a su mujer” (Ley 14/1975, 1975). La igualdad de derechos entre hombre y mujer no es reconocida expresamente hasta la Constitución de 1978, y en todos los códigos penales españoles, hasta el de 1983, se consideraba un atenuante la relación conyugal en los malos tratos del hombre a la mujer.

A día de hoy, en España se recurre al artículo 153 del Código Penal que especifica que la violencia de género está tipificada como delito o falta, reconociéndose tanto la violencia física como la psicológica, a diferencia de lo que ocurre en otros países de la Unión Europea (Ley Orgánica 10/1995, 1995). Aun así, más de 900 mujeres han sido asesinadas desde 2003 por razones de violencia de género. En lo que llevamos de 2018, 17 mujeres más se suman a esa cuenta.

Cada cuatro años, desde 1999, se realiza una macroencuesta por parte de la Delegación del Gobierno para la Violencia de Género para conocer datos sobre el número de mujeres que sufren o han sufrido violencia de género en España. La del 2015 sacó a la luz cuestiones tan relevantes como que el 24,2% de las mujeres residentes en España -de 16 o más años- han sufrido violencia física y/o sexual a lo largo de sus vidas de parejas, exparejas o terceros. El 65% del total de estas

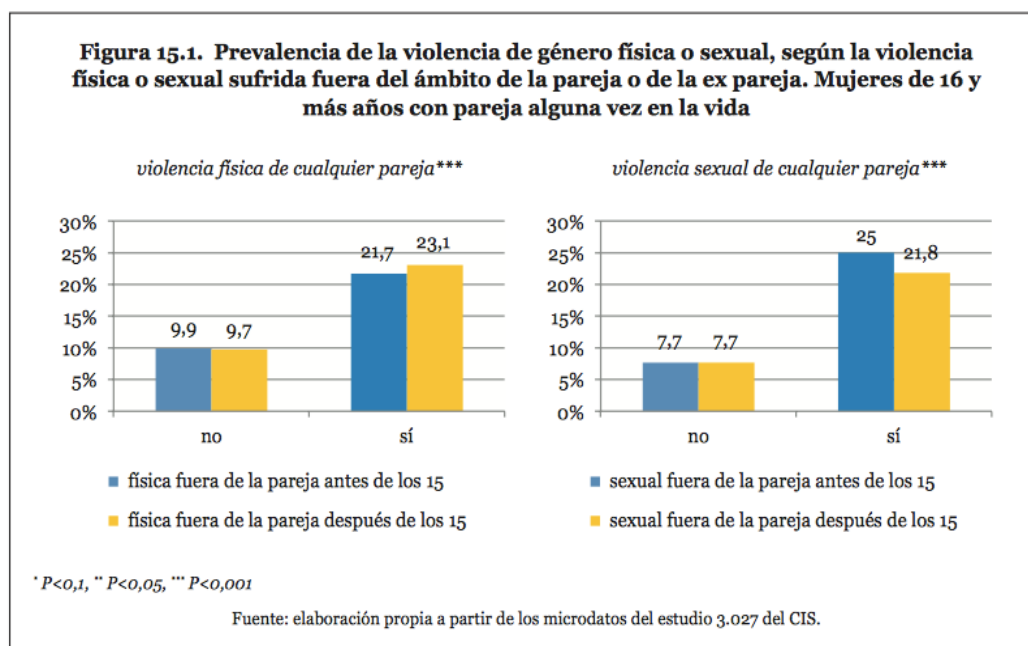


Fig. 1: Ministerio de Sanidad, 2015

mujeres que sufrieron violencia física o sexual la padecieron sin que la policía o los juzgados tuvieran conocimiento de ello (Ministerio de Sanidad, 2015) [Fig.1].

La macroencuesta revela los motivos que llevaron a las mujeres a no denunciar: el convencimiento de poder solucionarlo solas, el temor a las represalias o la vergüenza de que se haga público lo sucedido, son algunos de ellos. Labrador et al. (2011) explica que, en el mejor de los casos, las mujeres denuncian con un informe de atención médica tras la última agresión, aquella que de forma determinante pone en peligro su vida y les lleva a denunciar. Muchas veces estas mujeres se encuentran con una justicia que dictamina que solo han vivido una falta por parte de su agresor, siendo este último condenado a días de arresto domiciliario o al abono de una multa. Las mujeres maltratadas no se atreven a volver a denunciar debido a las ligeras consecuencias legales de su actuación, y sus agresores se sienten legitimados al creer que sus agresiones no son tan graves o, por lo menos, no legalmente.

Datos como estos reflejan la inseguridad que las víctimas todavía tienen a la hora de denunciar. La vergüenza, el miedo o el simple desconocimiento, les conduce a no denunciar y permanecer en silencio. España es un país en el que la violencia de género ha dejado de ser un problema privado para ser visto como un problema de

salud e, incluso, un delito público, pero en el que, a la vista de los datos, todavía queda mucho por avanzar.

4. Imágenes que duelen: la violencia de género en el cine

En la actualidad, una época denominada por Barthes como “la civilización de la imagen” (1986), el cine construye el imaginario colectivo que prevalece en la cultura de masas. En este capítulo, analizamos el imaginario creado alrededor del género femenino y masculino, y por consiguiente, de la violencia machista.

4. 1. La creación de imágenes: atrapados por el género

El cine es una máquina de creación de imágenes diseñada para construir visiones de la realidad que ayudan al espectador a tomar posición en ella. “Un proceso semiótico” que produce significados en los que el público se ve continuamente envuelto, representado e “inscrito en una ideología” (De Lauretis, 1992: 63). La mujer es una imagen más en esta máquina de interpretaciones que es el cine.

Este imaginario solo es interpretable desde las ideologías patriarcales, cuyos valores “sociales y subjetivos, estéticos y afectivos” (De Lauretis, 1991: 66) impregnan a toda construcción social. A través del análisis de los factores históricos que intervienen en la creación de las imágenes, entendemos el porqué de nuestra forma de ver y de atribuir significados a lo que vemos.

El director Pier Paolo Pasolini solía afirmar que el cine es el lenguaje escrito de la realidad. Al igual que el alfabeto en la prehistoria, el cine supuso una revelación para la sociedad porque dio la oportunidad de representar la realidad. El lenguaje escrito, a diferencia del oral, no tiene un origen natural sino que fue creado para dar cuenta de la realidad en un manuscrito, para reproducirla (De Lauretis, 1991: 83). Como la poesía, el cine es translingüístico: sobrepasa el lenguaje (la gramática), para llegar a ser discurso, actividad lingüística y un modo de representación.

Sin embargo, hay algo que diferencia al audiovisual de otras formas de representación: el acto de mirar. El concepto de mirada en el cine es complejo debido a las diversas formas de interpelación cinematográfica que influyen entre el espectador y lo que sucede en la pantalla. El público puede identificarse con un

personaje, una parte del cuerpo e, incluso, con la cámara. Es por tanto necesario estudiar el lugar de la mujer como representación y como sujeto para el espectador. Para Mulvey (1975) el cine coloca a la mujer como objetivo de la mirada, no solo para la de los espectadores sino también para la de los protagonistas. El cine dominante se ha configurado a partir de la oposición activo/masculino y pasivo/femenino que estructura el placer de mirar en la sociedad occidental. En este sentido, las mujeres aparecen como objetos para ser exhibidos y admirados: ellas son la imagen y ellos los poseedores de la mirada.

Considerar la cuestión de la representación femenina como un asunto perjudicial solo para el sexo femenino, mantiene la percepción de que las mujeres son el problema: la otra, la desviada, la culpable. Las mujeres no son las únicas atrapadas en el género, los hombres también lo están. “Es más productivo y preciso situar a hombres y mujeres como personajes dentro de un contexto mayor: las relaciones de género” (Flax Jane, 1995). Las diferencias entre hombres y mujeres estructuran nuestras relaciones sociales y establecen formas de ejercer el poder y pensar, como lo hace la posición económica o la raza. La identidad de lo que definimos como hombre o mujer, es una identidad aprendida y construida por condicionamientos sociales. No se nace madre, hija, esposa o víctima, se llega a serlo, se aprenden los roles (Beauvoir, 1949).

4. 1. 1. Declinada en pasivo

Carmen Sainz (en Bayo, 1977) define a las mujeres -el grupo subordinado- como aquellas que “dedican la mayor parte de sus energías a las supervivencia” con el fin de adaptarse a los requerimientos de los dominadores, demostrando dificultad para reconocerse a ellas mismas como sujetos y a sus facultades como propias. Estas características les conducen a un proceso de cosificación en el que desarrollan conductas como la sumisión, la pasividad o la obediencia. Las mujeres, como colectivo subordinado mayoritario, acaban aceptando su papel dependiente del hombre como normal e, incluso, deseable. Estas actitudes son reproducidas desde los inicios del cine clásico y, por ello, siguen siendo aprehendidas por la sociedad, desde filmes como *Le voyage dans la lune* (1902)

Fig. 2: *Princesa* (2013)

de George Méliès¹, pasando por *Rebecca* (1940) de Alfred Hitchcock, hasta *American Sniper* (2014) de Clint Eastwood.

La pasividad de la hembra ha sido justificada y teorizada de la misma forma que la agresividad masculina. En los estudios del alma humana, Freud (2002) reflexiona sobre el instinto de agresión instaurado en el ser humano, un instinto que, parece, solo es inherente al hombre. No aparecen noticias en los telediarios de chicas que, después de ser violadas, solas o en grupo, busquen a sus violadores para vengarse. Historias que, en cambio, sí existen en películas como *The Last House on the Left* (1972) de Wes Craven, *Ms .45* (1981) de Abel Ferrara o *I spit on your grave* (1978) de Meir Zarchi (Despentes, 2008:53). En las tres vemos cómo los hombres reaccionarían a una violación si estuvieran en el lugar de las mujeres. Tres películas que, precisamente, están dirigidas por hombres. En este sentido, hay que destacar el relato de la violación que se hace en la película *Elle* (Paul Verhoeven, 2016). La protagonista parece perder esta concepción de sujeto pasivo porque manipula y se deja llevar por sus deseos igual que su violador y el resto de personajes masculinos -y también femeninos-. Pese a ser tildada, incluso, de feminista por la crítica, debido a la reafirmación que se hace de la mujer como sujeto que vive su sexualidad sin prejuicios, hay tres cuestiones claves que no deben pasar de largo: la protagonista es colocada en la historia a través de una violación -consecuencia directa del deseo masculino-, se busca excusar su

¹ Las mujeres no forman parte de la explicación, solo cumplen un papel subordinado, empujando la nave en el interior del cañón de disparo, y despidiendo a la tripulación -masculina- que se lanza a la aventura de la conquista lunar.

comportamiento individualista en una tortuosa infancia -mientras que el egoísmo de los personajes masculinos no precisa de justificación para el director- y se juega con la peligrosa y tramposa idea de que una mujer pueda disfrutar durante una violación.

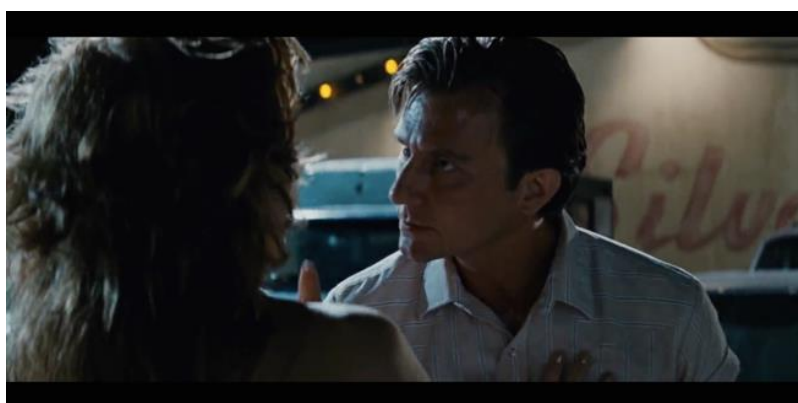
4. 1. 2. El activo se convirtió en agresivo

Lo activo se convirtió en intervencionismo, lo combativo degeneró en agresivo, lo que fue seguridad en sí mismo se convirtió en dominación, la fuerza se convirtió en violencia y abuso; el egocentrismo se convirtió en explotación, la mente unidireccional se convirtió en despotismo, el rigor en intransigencia y el anhelo de superación se convirtió en ambición (Morilla, 2001: 101).

Los valores que se han impuesto como rasgos de masculinidad han evolucionado negativamente debido a la ley del más fuerte. La agresividad del maltratador le lleva a mostrarse furioso, resentido, suspicaz y tenso, y este carácter violento choca con el miedo e inseguridad que a menudo presentan. El hombre agresor parece estar perdido en algún sentido básico, está furioso contra sí mismo y frustrado con su vida. Esta frustración es invisible en el ámbito público, en cambio, sus sentimientos de baja estima son imposibles de ocultar en el privado. Cuando el agresor ve limitadas sus expectativas -por ejemplo, pierde poder en el trabajo- necesita probar que es el amo de su hogar. “Apalea a su esposa es una manera de parecer ganador para sí mismo” (Martin, 1983).

Falcón (1991: 225) reúne las características del agresor: tiene baja autoestima, cree en los mitos acerca de las mujeres golpeadas, defiende la supremacía del macho y de los estereotipos del sexo masculino en la familia, culpa a los demás de sus propias acciones, es celoso, tiene reacciones agresivas en las que mezcla alcohol y violencia contra su mujer, usa el sexo como un acto de agresión para recuperar su propia estima, puede ser bisexual y no cree que su conducta merezca consecuencias negativas.

Vemos reflejadas estas características en películas como *Princesa* (Su-jin, 2013) [Fig. 2 y 3]. Este film relata la historia de Han Gong-ju, una joven forzada a abandonar su escuela tras ser violada por un grupo de adolescentes. Ellos, criados

Fig. 3: *Princesa* (2013:118)Fig. 4: *Thelma y Louise* (1991: 20)

en la fuerte sociedad patriarcal surcoreana, no se sienten culpables de lo sucedido pues están habituados a mezclar alcohol, drogas y sexo. Este último saca su parte más agresiva, practicándolo también entre ellos.

A la hora de representar en el audiovisual casos de violencia de género, poco aprendemos del agresor, excepto que cometen actos violentos: el escrutinio social va siempre dirigido a la mujer víctima. Al hombre agresor se le presenta como un sujeto extremo, aislado y que aparece por generación espontánea, y no como resultado de una sociedad machista. Tal es el caso del violador de Louise en *Thelma y Louise* (Scott, 1991) [Fig. 4], los de Alién en *Monster* (Jenkins, 2003) o los de Sarah en *The Accused* (Kaplan, 1988). Típicamente los agresores niegan tener un problema, aunque estén enterados de él, y se enfurecen si una mujer revela su comportamiento real. Algo parecido ocurre a la hora de representar al hombre violento en la ficción. No hay interés en entender las razones de base que le han llevado a pegar a su mujer. Es mucho más sencillo negar el problema

masculino y centrarse en la víctima, su dolor, su debilidad, su tragedia y su sentimiento de culpa.

4. 1. 3. La mujer, moneda de uso y de cambio

El ideal de mujer blanca, seductora pero no puta. Bien casada pero no a la sombra, que trabaja pero sin demasiado éxito para no aplastar a su hombre. Delgada pero no obsesionada con la alimentación, que parece indefinidamente joven pero sin dejarse desfigurar por la cirugía estética. Madre realizada pero no desbordada por los pañales y las tareas del colegio. Buena ama de casa pero no sirvienta. Cultivada pero menos que un hombre. Esa mujer por la que deberíamos hacer el esfuerzo de parecernos pero que no existe (Despentes, 2008).

Esta visión opresiva de la mujer es imposible de alcanzar y, sin embargo, es la que los medios exigen para responder al ideal -patriarcal- femenino. El pensamiento occidental ha creado una serie de definiciones de la mujer que la describen como un ser marginado cuyo trabajo y opinión es irrelevante. Lo que la define, en cambio, es su imagen, que la convierte en moneda de uso de y de cambio. De uso, porque responden al deseo de un individuo en concreto, y de cambio, porque como objetos -que no sujetos- son valiosos debido a que otros los ansían, funcionando como un intercambio entre hombres. En este sentido, las mujeres han sufrido una doble explotación de clase y de género: sus cuerpos se expropian y cosifican para usarlos como motor reproductor y como objetos del deseo masculino. Dependiendo de la deseabilidad de sus cuerpos, tienen uno u otro valor en el mercado. A la mujer se le puede comprar y así lo demuestran películas como *Pretty Woman* (Marshall, 1990) o *Indecent Proposal* (Lyne, 1993).

En la ficción, la cosificación deja a la mujer en un lugar muy débil en la estructura narrativa. Su papel trascendental es el espectáculo de su imagen, objeto de atracción para una mirada que, parece, solo puede ser masculina. En el filme, la mujer es la imagen y el hombre la narración. Ellas son personajes fijos, fuertemente estereotipados, incluso anclados en el marco del mito, mientras que ellos son personajes complejos y situados en la historia. Esta dualidad se ve de una forma muy clara en el cine negro con el arquetipo de la *femme fatale*. Esa joven maquiavélica y sexual, que consigue tomar el peso en la narración que no tenía en el *western*, pero por medio de su físico y estando igualmente subordinada



Fig. 5: *La Dama de Shanghai* (1949)

al placer masculino. Rita Hayworth en *The Lady From Shanghai* (Welles, 1949) [Fig. 5], o Jean Simmons en *Angel Face* (Preminger, 1952), son ejemplos de estas mujeres subversivas pero tremendamente cosificadas y erotizadas. Para Kaplan (1983) esta marginalidad de las mujeres en las historias cinematográficas es un reflejo directo del silencio y la invisibilidad que han sufrido a lo largo de la historia universal.

La primera característica del ideal de la mujer que cita Despentès es su atractivo: ser “seductora pero no puta” (2008). La erotización del cuerpo femenino es una constante en el cine, independientemente de la trama. El abogado Atticus Finch en *To Kill a Mockingbird* (Mulligan, 1962) nunca fue tan sexy como Kelly McGillis en *The Accused* (Kaplan, 1988), y que existan casos de cosificación masculina ni equipara ni soluciona el problema. Esta mirada sexualizada responde al poder de acción y posesión que el hombre ejerce sobre la mujer para paralizar a la amenaza que representa (Kaplan, 1998). Amenaza en el sentido de que se rebele y deje de estar en el lugar que le corresponde para que el orden de la desigualdad se mantenga. La mujer puede enamorarse, seducir a un hombre, casarse o aceptar cualquier otro papel femenino normativo. Pero si no es así, es posible que sea castigada por su transgresión -tanto en la narración como en la vida- con la exclusión, la marginalidad e, incluso, la muerte.

Desde *La Belle et la Bête* (Cocteau, 1946) a *Deconstructing Harry* (Allen, 1997), es muy larga y mayoritaria la lista de películas en las que las mujeres son representadas como objetos de deseo masculino, recibiendo así el mensaje de que

solo tendrán un papel positivo en la historia si complacen al protagonista. Esta idea sobrepasa la ficción y llega a la vida cotidiana, consiguiendo que las mujeres se autolimiten colocándose en un papel de inferioridad. El inconsciente colectivo articulado por los medios culturales de la sociedad patriarcal estructura la forma cinematográfica y viceversa.

4. 2. El morbo de lo irrepresentable

Una chica abandona un *pub* parisino de madrugada. Cruza la calle por un paso subterráneo y allí se encuentra con un hombre mayor que ella. Él la llama. Ella no quiere escucharle. Él la para, la pone contra la pared y le saca una navaja. Ella pide auxilio y empieza a llorar. Él la tira al suelo, le tapa la boca y la fuerza hasta desnudarla. Ella se resiste y sigue llorando. Él la viola hasta dejarla paralizada, le da patadas, puñetazos, le golpea la cabeza contra el suelo, una y otra vez, le destroza el rostro, le escupe y la abandona a su suerte. Ella ya no llora, no sabemos ni si respira. Esta es una escena de catorce interminables minutos de la película *Irréversible* (Noé, 2002).

Si tras leer esto, uno se queda con ganas de saber qué pasó con la protagonista, la narración ha conseguido su propósito: retratar la violencia para captar al lector. Lo mismo que intentó el director cuando estrenó esta escena, grabada del tirón, sin cortes ni cambios de ángulo, todo dispuesto como si de una violación real se tratase. Esta captación se consigue cuando se hace espectáculo de la violencia -en este de caso de una violación- ya sea por medio de la risa, el llanto o el sadismo.

El sadismo exige una historia, depende de que ocurra algo, de forzar un cambio en otra persona, una batalla de la voluntad y de la fuerza, victoria/derrota, que tenga lugar en un tiempo lineal con un principio y un fin (Mulvey, 1975: 14).

Esta descripción de Mulvey podría ser una descripción del concepto de narración, sin embargo, lo es del sadismo. Parece que la historia no pudiera existir sin choque, confrontación o violencia. Siendo esta última otro recurso más para el disfrute. Ya sea en el cine, en la literatura como en los medios de comunicación, la violencia siempre es un recurso para mantener al público atento. Estimula el morbo de lo irrepresentable y nos hipnotiza. Tiene un imponente valor mediático,

de ahí que interesen tanto las noticias de asesinatos y violaciones, así como el cine de terror y suspense. Al ser considerada un valor noticioso deseable, en ocasiones, el sensacionalismo contribuye a exagerar e, incluso, falsificar su presencia con el fin de intensificar el gancho informativo. De igual forma ocurre en la narrativa cinematográfica, en la que la violencia, desmesurada e injustificada, es una tendencia que nos lleva al gore e, incluso, a las *snuff movies*². El problema viene al preguntarse hasta qué punto la violencia de género debería ser motivo de espectáculo.

En la película *Kika* (1993), Almodóvar retrata a una mujer que se está riendo de su violador mientras es abusada. Hace comedia de la violación. Algo parecido ocurre en la violación de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Almodóvar, 1988) o en el síndrome de Estocolmo de una mujer abusada en *Átame* (Almodóvar, 1989). En *Volver* (Almodóvar, 2006), sin embargo, el director nos presenta otro crimen pasional sin necesidad de recurrir a la violencia. Las interpretaciones de esta espectacularización van desde lo positivo de fomentar la aniquilación de la violencia de género por medio de la comedia hasta lo negativo de reírse de un delito tan serio como la violación. Una ambigüedad peligrosa y que no siempre puede ser entendida por el espectador.

Más allá de Almodóvar el espectáculo de la violación lo encontramos en la película anteriormente descrita, *Irréversible*. Esta vez, no desde la comedia, sino desde el morbo y el gore. La escena de quince minutos en la que Monica Belucci es violada parece incluso una grabación de un suceso real. Otro ejemplo es *Dressed to Kill* (De Palma, 1980) donde las mujeres son tratadas como objetos sexuales, violadas y torturadas hasta la muerte. A menudo, estas películas son vistas por la crítica como obras de arte, ingeniosas, divertidas e, incluso, románticas: ¿se trata de una obra de arte, una historia de amor, una comedia, una violación o un asesinato? Esta exhibición de la violencia nos lleva a una ambigüedad peligrosa: horroriza al espectador a la vez que lo atrapa y fascina por su capacidad hipnótica.

² *Snuff movie*: grabaciones de asesinatos, violaciones, torturas o suicidios, entre otros crímenes reales, con la finalidad de distribuirlos comercialmente para el entretenimiento. La película *Tesis* (Amenábar, 1996) trata este tipo de espectacularización de la violencia contra la mujer.

La riqueza de perspectivas del cine demuestra que también es posible narrar la violencia machista sin recrearse en las palizas. Mujeres que descubren el lado oscuro de sus maridos las encontraremos en títulos clásicos como *Rebecca*, *Gaslight* (Dickinson, 1940) o *Caught* (Ophüls, 1949). Relatos centrados en la intriga y el suspense que narran la violencia física y psicológica. En el género del melodrama, *Él* (1953) de Buñuel es un drama psicológico protagonizado por un hombre religioso, conservador y de tranquila apariencia, que en el fondo esconde una actitud paranoica y violenta. Su ira la paga con su prometida, golpeándola y abusando de ella. En el filme se ven las conductas habituales del agresor -el complejo de inferioridad, la falta de autoestima, la desconfianza, los celos y el comportamiento obsesivo compulsivo- haciendo, además, alusión a realidades habituales de los años cincuenta que todavía se mantienen en algunos sectores de la sociedad actual: la presión que recibe la mujer para no denunciar el maltrato, lo que es capaz de aguantar para no abandonar el hogar y convertirse en una mala madre y el silencio impuesto por una sociedad en la que “los trapos sucios deben lavarse en casa” (Gonzalez, 2011: 218). El guión se escribió tomando como base la novela, del mismo nombre, de la escritora canaria Mercedes Pinto, autora en la que se inspiró Luis Buñuel pero cuyo nombre ni si quiera aparece en los créditos. Sería este un caso de esa “violencia pública” (Falcón, 1991: 129) antes citada: una forma atenuada de violencia que mantiene la idiosincrasia del sistema patriarcal, aquel en el que el trabajo femenino queda a merced del masculino.

En un esfuerzo de agudeza mayor, la película *Solas* (Zambrano, 1999) muestra la violencia de género que Rosa ha sufrido a lo largo de su vida por parte de su marido a través de los diálogos con su hija María. Consigue “hacer visible lo invisible” que pedía De Lauretis (1992), mostrando la violencia escondida en la pantalla y, también, en la realidad. Y lo hace, sin recurrir al morbo, a través del realismo de los resortes psicológicos de sus protagonistas.

El cine representa la violencia física del hombre contra la mujer de forma más o menos explícita y con la consecuencia de favorecer, en mayor o menor medida, la supervivencia de esta lacra. Pero en la naturaleza cinematográfica también subyace una violencia simbólica, aquella que es mucho más sutil y abundante, tanto en el cine como en la vida real. Más allá de los golpes, esta violencia

aparece cuando se trata a las mujeres como objetos en el audiovisual, sin peso alguno en la narración. El caso de la autoría de *Él* es un ejemplo de estas agresiones invisibles, pero este concepto ha quedado latente en el cine desde sus inicios: en *The Birth of a Nation* (1915) de David W. Griffith se persigue a un violador, no porque haya violado a una mujer, sino porque, además de hacerlo, es negro, lo cual sí era motivo de persecución.

Reproducir una violación no ha de ser categóricamente negativo, hasta puede servir de denuncia feminista. Sin embargo, el cine construye unos imaginarios que intervienen en nuestra realidad y en los que la mujer, tradicionalmente, aparece siempre para ser algo para el hombre, el poseedor de la mirada. El que representa la violación como algo reprobable, desgarrador y penado, pero, a su vez, patriarcalmente aceptado.

5. Análisis de caso en tres formatos audiovisuales

Hemos tendido a aceptar el discurso histórico propuesto en el audiovisual porque no se ha contado con informaciones de contraste que lo pusieran en duda. Sin embargo, ya disponemos de nuevos discursos que consiguen que el modelo hegemónico del imaginario tradicional empiece a resquebrajarse. En los últimos años, han aparecido títulos de historias de mujeres que rompen las estructuras del patriarcado a la hora de representar la feminidad. No intentan narrar historias que no respondan a la realidad patriarcal sino contarlas desde una mirada no patriarcal. Aparecen ejemplos de esta tendencia tanto en películas como en documentales y reportajes. A continuación, analizaremos tres casos concretos, pero, antes, es necesario hacer una apreciación en torno a la concepción de ficción, documental y reportaje.

Mientras que el fin último del reportaje es informar con fidelidad a los hechos sobre temas de actualidad o de interés social, un documental es un género cinematográfico y, como tal, responde a una función cognitiva, pedagógica. No tiene la obligación de responder a los hechos objetivamente, pudiendo emplear recursos artísticos y ficticios para representar la realidad. Una responsabilidad que sí tiene, o debería tener, el reportaje, la producción audiovisual por antonomasia del periodismo. Las fronteras entre ficción y documental, por su parte, son mucho más difusas, puesto que han caminado de la mano desde los inicios del cine. Pese a suponer dos maneras diferentes de impresionar con una cámara, sus procedimientos técnicos son, en líneas generales, los mismos y su finalidad también: articular el imaginario de lo real a través de artefactos narrativos y visuales, y a partir de marcos que denominamos géneros.

5.1. Película: *Te doy mis ojos*

Te doy mis ojos (Ficha técnica en Anexo A) es una película dramática de 2003 dirigida por Icíar Bollaín. La directora contó con la colaboración de Alicia Luna para el guión, la música de Alberto Iglesias y la producción de La Iguana³. El filme relata la historia de Pilar (Laia Marull), una mujer que huye de su casa una noche de invierno junto a su hijo Juan. Su marido, Antonio (Luis Tosar), no tarda en ir a buscarla y pedirle que vuelva, pero ella, asustada, ya no puede confiar en él. Durante la película, los personajes irán reescribiendo con altibajos una historia de violencia de género en la que el final está escrito. Pilar es capaz hasta de ‘dar sus ojos’ a su marido pero la protección y el amor que este la promete nunca será real.

Aunque no se nos cuente en qué momento Antonio empezó a maltratar y la ficción empieza abruptamente con una escena en la que Pilar huye de su casa, la película está filmada con una propuesta narrativa que sigue los esquemas habituales del cine clásico: una narración lineal y omnisciente, y un montaje transparente, que nos permite asomarnos a la vida de sus protagonistas.

El filme tiene como objetivo ir más allá de la narración tradicional y estereotipada de la violencia de género y abordar dos elementos esenciales: la situación desde el punto de vista del maltratador y los ciclos por los que pasa una relación basada en el miedo y la sumisión. El intento de la autora por comprender por qué Pilar todavía sigue queriendo creer en su historia de amor, en ningún caso justifica la actuación violenta de su marido: el personaje de Pilar es comprendido por el espectador desde el principio al igual que el de Antonio despierta rechazo. Pese a esto, la realizadora ofrece una perspectiva múltiple de la violencia de género sin caer en el maniqueísmo de sus personajes:

Pilar es una mujer joven, casada y con un hijo, maltratada por su marido desde la primera escena. Le cuesta muchísimo deshacerse de él porque todavía cree que su

³ La Iguana es la productora de la propia Icíar Bollaín, lo que dio un alto grado de control creativo sobre el proyecto.

historia de amor tiene arreglo, que el hombre con el que se casó todavía existe. Tiene la valentía de huir pero se resquebraja cada vez que él intenta volver a verla.

Antonio es un hombre trabajador, sencillo y sin altas aspiraciones. Está enamorado de su mujer, y sin embargo, la maltrata. En ocasiones es consciente de su problema y pide ayuda, está atormentado y acude a terapia, pero el miedo a perderla, a sentirse inferior o a fallar como marido es más fuerte que la razón y continua agrediéndola física y psicológicamente.

5.1.1. Entre paliza y paliza

La película evita poner en escena la violencia, de forma explícita y directa, hasta el final. Sin embargo, el espectador va advirtiendo a través de señales no verbales el círculo de agresiones que envuelve a los protagonistas -común en las situaciones de violencia de género-. Las tres fases del ciclo de la violencia se reflejan a la perfección en el filme. Primero, la acumulación de tensión, donde empieza el malestar que las mujeres niegan y en el que los hombres no cesan. Después, la explosión de la violencia del varón y el terror de la mujer, seguido de la fase de la luna de miel. En esta última, el agresor, Antonio, se muestra arrepentido, enamorado e intenta ganarse la confianza de Pilar con regalos y promesas. Estructuras cíclicas como estas se pueden ver en otras películas como *Antigua vida mía* (Olivera, 2002) o *El juego del Ahorcado* (Gómez Pereira, 2008), donde la regularidad y la peligrosidad del círculo aumentan en intensidad, hasta el punto de llevar al límite el sufrimiento y las heridas de la víctima.

Durante la película, la propia Pilar tiene problemas para diferenciar las formas de maltrato que Antonio ejerce sobre ella. La primera paliza -o por lo menos a la que se hace mención en la película- le hace despertar, tanto a ella como a sus familiares. Sin embargo, el guión muestra más interés en retratar la forma en la que Antonio la maltrata psicológicamente: el aislamiento al no dejarle salir con sus amigas, el chantaje con su posible suicidio o la desvalorización continua de su capacidad para trabajar. Bollaín evita el morbo de la violencia y no necesita de sangre para hacer más que explícito el maltrato que sufre Pilar: sugiere al público los elementos necesarios que tendrán que completar. Todo lo contrario a otros

filmes como *Solo mía* (Balaguer, 2001) donde la violencia se muestra desde la primera escena, siendo protagonista estilística de toda la obra. Una violencia que aumenta cuando la protagonista se rebela y pone límites a su agresor. Al ver que su poder está siendo amenazado, el control, las amenazas y las agresiones se agravan, hasta el punto de perpetrar un asesinato.

5.1.2. El síndrome de Estocolmo

Pilar desarrolla una especie de síndrome de Estocolmo doméstico con su marido y agresor. Un vínculo afectivo que le impide denunciarlo antes y le fuerza a caer una y otra vez en el convencimiento de que cambiará. El trauma que le genera su situación la paraliza, hasta el punto de culpabilizarse porque su marido no es el de antes: tan pronto recuerda el enamoramiento, el amor romántico o la luna de miel como olvida las mentiras, el aislamiento o los celos. No es sencillo salir de esta espiral de violencia y así se constata en el filme. En *Solas*, Rosa también es ejemplo de la dependencia del agresor, esta vez en una relación mucho más larga y estancada. La subordinación de Rosa no es emocional, sino social, asume el maltrato de su marido como parte de la vida que le asignaron, que le tocó vivir, sin elegirlo ni merecerlo pero aceptándolo. Al cerrarse toda posibilidad de alternativa, cae en el convencimiento de que no hay ayuda eficaz y de que, a su edad, ya es demasiado tarde. Se rinde ante lo que se espera de ella en el sistema patriarcal tradicional. Las secuelas del maltrato traspasan generaciones y su hija también es una víctima. Sin embargo, María, que acaba de quedarse embarazada de un hombre que la maltrata psicológicamente y que no asume sus responsabilidades, consigue salir de esa espiral de violencia y desafiar al sistema dando a luz a su hijo sin necesidad de figura paterna.

5.1.3. Un maltratador enamorado

Terapeuta: Antonio, ella ha vuelto a casa contigo, ¿por qué va a querer marcharse si ve que tratas de cambiar?

Antonio: ¿y por qué no se va a ir, de qué puedo hablar yo con Pilar, de pedidos, de albaranes? ¡Dime! ¿Qué le ofrezco yo?, ¿un sueldo de mierda, un piso de nada y dos semanas de vacaciones con mis padres? ¡A ver, dime, por qué cojones se va a quedar con un tipo como yo!

Terapeuta: Porque la quieres, la respetas, la valoras y la apoyas... y no la amenazas, ni la asustas, ni la golpeas, ni la humillas... (Bollaín, 2003: 74)



Fig. 6: *Te doy mis ojos* (2013:74)

De Antonio [Fig.6] no se muestra solo su agresividad, no se dibuja como un hombre obsesionado con destrozar la vida de su mujer o un psicópata incapaz de relacionarse con los demás. Una imagen muy diferente a la del marido de Rosa en *Solas* o Martin en *Sleeping with the enemy* (Ruben, 1991). En todas estas películas se presenta al maltratador de una forma muy esquemática, no se entra a indagar en las razones de su comportamiento, solo interesa por su posición de malvado en la película. Antonio, por su parte, es un hombre de apariencia tranquila, que no se presenta agresivo de cara al público, con capacidad de relacionarse pero también de derrumbarse con su terapeuta. Confunde el amor con el control y paga su frustración e inseguridad con su pareja. Tanto en sus actitudes, como en las que de sus compañeros de terapia, se proyectan las características del agresor anteriormente citadas: se sienten legitimados a hacer uso de la violencia, tienen baja autoestima, culpabilizan a las mujeres de sus agresiones (por no cuidarle, no hacerle la cena o no ceder en la cama) poniendo en entredicho los derechos de estas. Los hombres que acuden a terapia con Antonio, son quizás los personajes más estereotipados y simplificados de la ficción, pero no es el único modelo de masculinidad que ofrece Bollaín. Aparecen otros como el marido irlandés de la hermana de Pilar que espera con la existencia hombres que sí cuidan y respetan a sus mujeres. Además, se juega con la idea de que estos otros modelos surgen gracias a la educación en valores de otra sociedad, de otro país. Figuras positivas masculinas que chocan con las negativas aparecen también en *Solas*: el médico que insiste en cuidar a Rosa y el anciano, vecino de María, que acaba prometiendo que se hará cargo junto a ella del hijo que espera.

En este sentido, la película también trata el tema de la posibilidad de reinserción del maltratador, una cuestión muy poco abordada en el discurso público. Antonio acude a terapia, lo que presupone que es consciente del maltrato que ejerce - aunque no se explique en el guión la razón de su asistencia-. Las sesiones de terapia durante el filme muestran las relaciones de dominación que se reproducen generación tras generación. Algunos se atreven a reflexionar sobre la culpa y aprenden a reconocer lo que les lleva a ser violentos, entre ellos, Antonio, que a su vez se muestra avergonzado de sus actos. El terapeuta les ofrece pautas para controlar su ira y mostrar sus sentimientos, Antonio las pone en práctica e, incluso, parece que funcionan. Estos hechos dan luz a una posible reinserción del protagonista pero desde el principio esta es demasiado remota, descartándose, definitivamente, con el desenlace. Un desenlace desesperanzador para el maltratador: si la terapia no funciona ¿qué se hace con él? Todas estas características de los hombres que acuden a terapia ya se ponían de manifiesto en *Amores que matan* (2000), donde Antonio -también interpretado por Luis Tosar- acude a rehabilitación porque su mujer se lo pide. El cortometraje de Icíar Bollaín plantó así la semilla de lo que posteriormente desarrolló su película.

5.1.4. Espectadores pasivos

Te doy mis ojos pone de manifiesto la importancia que cobra el entorno para salir del círculo de violencia, tanto el contexto más próximo de la víctima como el de la sociedad en la que vive. El ejemplo más claro es la madre de Pilar que, pese a intuirse que ella misma ha sido una mujer maltratada, insiste a su hija en que vuelva a casa con su marido. La violencia como mecanismo aprendido, aquella que reproducirán quiénes la hayan vivido: ellas como maltratadas y ellos como agresores. Así lo hace Pilar en *Te doy mis ojos*, María en *Solas* e, incluso, Violeta en *Antigua vida mía*. Todas ellas hijas de mujeres que han sido maltratadas. La película incide, por tanto, en la responsabilidad del espectador pasivo. Una fórmula repetida en otros filmes como *The Accused*, donde se retrata a esa parte de la sociedad tolerante con las agresiones sexuales, que culpabiliza a la mujer por exponerse a ellas.

Lars Von Trier en *Dogville* (2003) también profundiza en esta idea de la aceptación social del maltrato. En el pueblo de Dogville, que puede ser cualquiera debido a la falta de *atrezzo* y a la peculiar puesta en escena del director -completamente abstracta-, hay jóvenes, adultos y viejos, de toda profesión y nivel social, y todos ellos van a acabar actuando de forma similar: humillando a la nueva habitante que viene al pueblo y rompe con el orden establecido. Entre ellos consiguen autoengañarse, maquillar la realidad y deshacerse de la culpa porque es repartida. Todos se aprovechan de Grace y convierten ese abuso en parte de su rutina. Una devastadora parábola sobre la naturaleza humana.

5.1.5. La huida

Pese a que en *Te doy mis ojos* se muestren ejemplos de personas que pretenden romper el orden social y así se lo demuestran a Pilar -es el caso de su hermana o sus compañeras de trabajo-, la realizadora tiene un especial interés en explicar que Pilar no sale del maltrato gracias a ayuda externa. Pilar ha pasado mucho miedo pero no es débil, no necesita de otro hombre para salir del círculo de violencia que casi la consume. Ella se fuerza a buscar una salida, empieza a trabajar, recupera antiguas aficiones e, incluso, para los pies a Antonio.

Pilar pasa de observar, al principio, las oscuras pinturas de El Greco a ser capaz de explicar la leyenda de Dánae representada en el dorado cuadro de Rubens [Fig. 7 y 8]. Parece que la directora ejemplifique la liberación de Pilar a través del arte: Antonio, como una especie de Orfeo moderno, igual que el original, fracasa en su intento de sacar a Eurídice de su infierno, porque es él mismo el que la ha condenado y es incapaz de devolverla a la vida. Pero, a diferencia de la leyenda, el final de la cinta es esperanzador: el ciclo de violencia en el que están inmersos se puede romper y todo gracias a la víctima, que supera sus miedos y abandona a Antonio. Una superación que también aparece en *La teta asustada* (Llosa, 2009) a través de la figura de Fausta, su protagonista, cuya fuerza se impone al dolor sufrido por la muerte de su madre y los abusos sexuales. Poco importa la ayuda que ha o no recibido de su entorno; al final, Fausta, en solitario, consigue controlar su miedo y superar el síndrome del susto.

Fig. 7 y 8: *Te doy mis ojos* (2003)

Estamos acostumbrados a películas sobre violencia de género cuyos finales se solucionan con más violencia y la ayuda de un tercero. En *Solo mía* la protagonista consigue librarse de su marido con la ayuda de una pistola y su mejor amiga, y además, tan pronto como se deshace de él, se hace alusión a que ha rehecho su vida con otro hombre, como si fuera indispensable para la plenitud de una mujer tener una relación feliz. Finales en los que la única salida de las mujeres es tomarse la justicia por su mano, aparecen también en *Thelma y Louise* o *Monster*, todas ellas perseguidas por la ley por matar a sus violadores. Otras películas, como *Volver*, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* o *El juego del ahorcado* parecen demostrar que la salida de la violencia solo puede ser trágica: la mujer o muere o acaba matando.

Pilar sale del maltrato y reconstruirá su vida sin necesidad de ningún hombre que le acompañe en el camino. Su personaje se reformula con autonomía del varón y su finalidad no es desplegar a personajes masculinos sino desarrollar la complejidad de su propia historia. En otros filmes como *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2009), el personaje femenino -Irene- se construye a partir de las

conductas de dos hombres, de la obsesión de uno y del enamoramiento de otro, sirviendo la mujer para definir a los verdaderos protagonistas de la historia: los hombres. Como afirmaba Teresa de Lauretis, (1992) las mujeres en el cine no viven sus propias historias sino que aparecen insertas en las historias de otros. Solo cuando se habla de amor se recurre a las mujeres, para el resto de las historias, se deja el terreno a los hombres.

Se supera así el reparto tradicional de roles con *Te doy mis ojos*. Una película en la que la víctima no es un personaje infantil que necesita de un hombre fuerte o del Estado para sobrevivir. De alguna forma, Bollaín le quita a Pilar la carga que conlleva ser ‘víctima’. Pilar no es débil, sobre todo, es valiente, una superviviente. Se desenreda así la película desde una mirada no patriarcal, pese a que el relato responda perfectamente a las relaciones de poder que se establecen en este sistema. Pilar al dar sus ojos a su marido, dejó de verse a ella. Pero con el final, vuelve a conseguirlos y ahora sí, se ve solo a ella, sin Antonio.

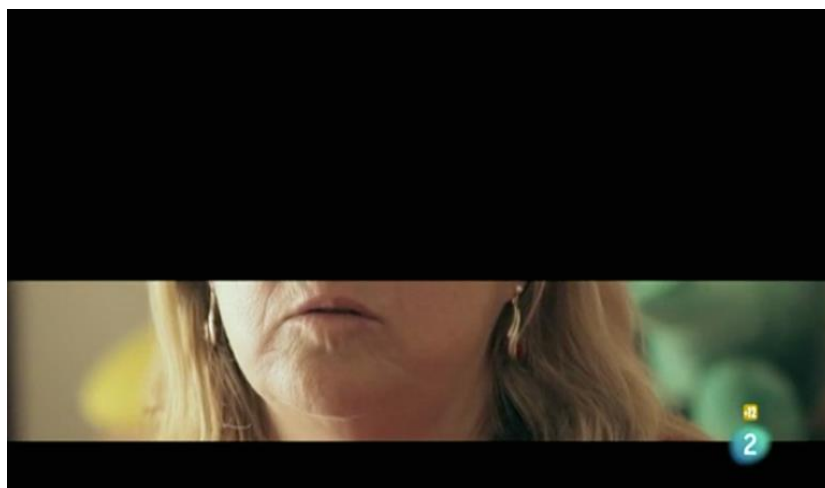


Fig. 9: *La maleta de Marta* (2013)

5.2. Documental: *La maleta de Marta*

Marta Anguita fue atropellada y acuchillada por su marido en noviembre del 2000. A partir de este hecho se desarrolla el documental *La maleta de Marta* (2013) del director y guionista austriaco Günter Schwaiger (Ficha técnica en Anexo A).

Durante varios años, Marta ha intentado recuperarse de las secuelas físicas y psicológicas que le dejó su matrimonio. Su exmarido está a punto de salir de prisión y ella está convencida de que volverá a intentar matarla. Mientras tanto, en Salzburgo, Harold, un psicoterapeuta del Consultorio para hombres MännerWelten trata con agresores para rehabilitarlos y analizar las causas de su comportamiento. Para mostrar esta doble visión, el documental fue rodado a medio camino entre Andalucía y Austria. Lugares de residencia y nacimiento, respectivamente, del director. Su objetivo era dar una mirada de la violencia de género con España y Austria como ejemplo de la universalidad del problema en los países desarrollados. Lo consigue a partir de unos hechos concretos: la desgarradora historia de Marta y los testimonios de maltratadores reales. Protagonistas de carne y hueso detallando sus miedos.

No hay perfil a la hora de hablar de la violencia de género, le puede tocar a cualquiera. Esta es la idea base del documental. Conocemos la historia de Marta desde el inicio de la obra que empieza con su voz narrando su agresión. Conforme

lo hace, se va mostrando su rostro [Fig.9]. Desde la intimidad y cotidianidad de su casa, relata su vida, antes, durante y después de haber sido maltratada. El caso de Marta es relevante porque rompe con los estereotipos que se supone debe cumplir una víctima de violencia de género: no proviene de una familia marginal y su marido nunca la pegó hasta que intentó asesinarla, el maltrato sufrido anteriormente fue psicológico. Pero lo más importante es que, esta vez, hablamos de una historia real, aplastante en los hechos que relata. Puede parecer caer en el cliché describir a una mujer superviviente de violencia de género como una mujer valiente, pero no hay mejor característica que defina la actitud, las palabras y la apariencia de Marta. Sorprende el coraje con el que cuenta el momento en el que fue acuchillada, la aceptación con la que habla de la insensibilidad de su familia y la entereza con la que explica que es consciente de que su exmarido quiere matarla y está en libertad.

5.2.1. ¿Y después de la huida?

Te doy mis ojos acaba con la huida de Pilar, consigue dejar atrás a su agresor y parece que su historia de maltrato acaba. Pero, ¿qué será de Pilar?, ¿cómo será su vida después? A estas preguntas pretende responder *La maleta de Marta*, esta vez, a través de una historia real y no de la ficción. “La gente piensa que ahí acaba todo pero la realidad es la contraria” (Schwaiger, 2013), días después de ser atropellada y apuñalada, Marta se encontró en su casa, en una silla de ruedas, cuidando de sus dos hijas y sin el apoyo de su familia. A partir de entonces, tuvo que hacer frente a las tres fases de la recuperación del maltrato citadas en el documental: conseguir seguridad, recuerdo y duelo, y volver a la realidad con un nuevo sentido del yo. En consecuencia, el documental plantea lo extremadamente complicado que es recuperarse del maltrato. La primera salida de la protagonista fue refugiarse en el alcohol, con él conseguía la enajenación mental necesaria para no pensar en lo ocurrido. Su marido no había conseguido matarla pero aun en prisión, sus secuelas la estaban destruyendo psicológicamente. El proceso de recuperación se ve repentinamente truncado por la puesta en libertad de su expareja. Marta vive oculta en un lugar no especificado en la gran pantalla porque corre el peligro de que su asesino la busque para vengarse.

En el documental se desmonta la creencia de que solo es una mujer maltratada aquella que es agredida. Durante su matrimonio, el marido de Marta nunca la pegó pero sí la maltrató psicológicamente. No sabría decir en qué momento empezó el maltrato, es como una “tela de araña que te atrapa y atrapa” (Schwaiger, 2013). Al darse cuenta de que la situación era insostenible, decidió emprender un negocio para no depender económicamente de él y pedirle el divorcio. En ese momento, su exmarido constató que no tenía ninguna posibilidad de estar con ella y preparó el asesinato. Tras dieciséis puñaladas, Marta no solo sobrevivió, sino que se atrevió a contar su historia. Las víctimas son valientes y es esa valentía, como la de la protagonista, la que les devuelve a la vida tras el maltrato.

5.2.2. Su libertad es mi prisión

Cuando el marido de Marta cumplió su condena y fue puesto en libertad, ella dejó de ser libre. Lo mismo pasó con Ana y Ana Bella, dos mujeres maltratadas cuyas historias quedan retratadas en el documental *Supervivientes* (Sistiaga, 2017) -uno de los cuatro documentales sobre el machismo del programa *Tabú*-. Con estos casos se abre el debate sobre la libertad provisional de los condenados por violencia de género y la naturaleza de sus sentencias. La orden de alejamiento interpuesta a su exmarido no es suficiente para la integridad física de Marta. Tiene que vivir oculta para ponerle más difícil que la encuentre: Marta deja de ser libre desde que él está en libertad provisional. Ni Marta, ni Ana, ni Ana Bella creen que sus exparejas hayan podido cambiar.

En *Hasta que la muerte nos separe* (Sistiaga, 2017) se trata este mismo tema desde otra mirada: la del maltratador en libertad. Antonio, tras intentar matar a su mujer, pretender suicidarse, ser condenado seis años por homicidio en grado de tentativa y salir de la cárcel a los tres años y medio, dice estar recuperado y arrepentido en su libro *A cuatro horas del sol* (Rodríguez Muñoz, 2015). Las cuatro horas que “su cabeza” (Sistiaga, 2017) le decía que tenían que pasar para matar a su mujer. En la serie de cuatro documentales sobre el machismo del programa *Tabú*, hay un intento de dar voz a los hombres -tanto a los acusados de maltrato, como a los que se identifican como maltratadores y a los que ya han

cumplido condena por ello- para mostrar que todavía hay dos caras a la hora de interpretar el machismo en España. Por un lado, voces claramente feministas, por el otro, aquellas que parecen tener miedo de serlo.

5.2.3. Debate jurídico: una ley para la prevenir

¿Qué falla en la ley contra el maltrato para que todavía siga habiendo mujeres asesinadas? Ambos documentales nos invitan a reflexionar sobre esta cuestión. *La maleta de Marta* a través de la injusta situación de la protagonista, y *Érase una vez* (Sistiaga, 2017) con ayuda de la opinión de expertos. Miguel Lorente, ex delegado contra la Violencia de Género destaca lo permisivos que somos con la violencia machista puesto que la ley de la violencia de género de 2005 se centra en el resultado y no en la prevención. Sin embargo, hay quienes consideran que resulta excesivamente favorable a las mujeres. Eso piensa Yobanna Carril, abogada de hombres acusados de maltrato. Se abre así en *Tabú* la cuestión de la desigualdad que sufren los hombres, un debate que se cierra con el dato sobre las denuncias falsas: la Fiscalía señala que solo lo son el 0'01% del total.

Esta cuestión también se expone en el falso documental *¿No queríais saber por qué las matan? Por Nada* (Fernández-Martorell, 2009): una antropóloga se propone investigar las razones que llevan al hombre a maltratar a través de los testimonios de condenados. Comparte sus conclusiones con una amiga abogada que piensa que la antropóloga pierde el tiempo. De forma estereotipada e irónica se representa a esta abogada que, al final, se arrepiente de sus palabras gracias al resultado del estudio efectuado: “¿No queríais saber por qué las matan? Por nada” (Fernández-Martorell, 2009).

5.2.4. Machismo: la enfermedad del maltratador

“El machista no siempre maltrata pero es evidente que el que maltrata siempre es machista” (*Y Dios creó al hombre*, Sistiaga, 2017). Esta cita representa a la perfección una idea que emerge en todos los documentales analizados: no hay un perfil común de maltratador, lo único que comparten todos ellos es que son machistas. No es casualidad que tanto *Por nada* (Fernández-Martorell, 2009) como *Y Dios creó al hombre* empiecen con la misma canción: “Don Federico

mató a su mujer, la hizo picadillo, la hizo a la sartén, la gente que pasaba olía a chamuscada, era la mujer de Don Federico...” (Sistiaga, 2017 y Fernández-Martorell, 2009). La educación se muestra como la verdadera culpable de la violencia de género. El alcohol, la drogadicción o cualquier patología no son atenuantes a la hora de comprender lo que lleva a un hombre a pegar a su mujer. El hombre no es más violento por una razón biológica. El maltratador, al igual que la mujer para Simone de Beauvoir, no nace, se hace.

Las víctimas de violencia de género de todos los documentales tienen muy claro que sus agresores no han cambiado. De hecho, Marta está convencida de que su exmarido está intimidando a una de sus hijas incluso después de haber cumplido condena. Cuando se escucha el testimonio de hombres maltratadores, la percepción se invierte. En *Por Nada, Amores que matan* y *Te doy mis ojos*, se muestran terapias, todas ficticias, en las que maltratadores explican el porqué de su violencia. Además de excusarse en la culpabilidad de su mujer, alegan que estas sufren depresión, como si esta enfermedad incapacitara a la víctima para evidenciar el maltrato. Parece esquematizarse demasiado el perfil del maltratador: un hombre sin escrúpulos incapaz de ver más allá de su ombligo. En cambio, en los documentales de *Tabú*, a través de casos reales, se muestran otros posibles. Por un lado, aparecen hombres que han maltratado, reconociendo su imperdonable actitud, arrepentidos, traumatizados y en terapia para evitar los errores del pasado. Por otro, hombres que se declaran feministas y forman parte de la asociación ‘Hombres por la igualdad de género’. Estos, aun reconociéndose también machistas –como resultado de la sociedad en la que viven-, trabajan por alcanzar la igualdad de género. Se cuestionan así los modelos tradicionales de masculinidad, de los que solo podrán deshacerse evitando el ‘ombliguismo’ masculino que les impide ponerse en el lugar de la mujer.

5.2.5. Perfil de la víctima: luchadora y amante de su verdad

Al igual que pasa con el hombre violento, no hay perfil de la mujer víctima y Marta es un ejemplo evidente. No viene de una familia desestructurada, en riesgo de exclusión o con necesidades económicas. Nada presagió que su marido fuera violento, nunca llegó a agredirle ni a mostrar signos de violencia física hasta el día

Fig. 10: *Supervivientes* (2017)

que la intentó matar. Le puede ocurrir a cualquier mujer, nada en su conducta o contexto social determina una mayor predisposición o exposición al maltrato. Marta acude a terapia y, también, imparte charlas para contar su historia, necesita atención psicológica para reponerse de lo ocurrido. Igual que la necesitan las mujeres maltratadas que participan en la terapia musical de la Asociación Generando Igualdad que aparece en *Supervivientes* [Fig. 10]. Cuentan sus experiencias para transformarlas en una canción. Esta canción les suena a libertad, a salir de una jaula para, sin cadenas, aprender a vivir, ‘aprender a volar’.

Quería y no podía pasar, / muros que traspasar, / soñar con despertar, / y volver a gritarse libertad. / Para soltar el lastre y abandonarse a su alas, / con el viento baila canta, / al son de una vida que empezar (Sistiaga, 2017: 19).

Como volar pretenden las nueve mujeres supervivientes a la violencia de género que cuentan sus experiencias en el documental *Volar* (2018), llevado a cabo por Bertha Gaztelumendi con la ayuda del Emakunde (Instituto Vasco de la Mujer). En él, mujeres de diferentes edades y contextos sociales reconocen en sus historias los mismos elementos: la tela de araña que cada vez asfixia más, la culpa inoculada por la sociedad, la marca que sienten como mujeres víctimas, la sutileza de la violencia psicológica mucho más difícil de sanar que la física, el miedo que les lleva, incluso, a no enseñar el rostro y la sonrisa final de haber podido escapar y empezar a volar.

Le pesaba la vida como el plomo, / a vivir no se atrevía, / los ojos no le lucían, / entre rejas el tiempo era sal (Sistiaga, 2017: 19).

Hay algo más que tienen en común muchas de las mujeres del documental *Volar* con otras presentadas en los documentales analizados: encontraron la energía para salir del maltrato en sus hijos. Otra enseñanza del patriarcado. Se dieron cuenta de que no querían la violencia para sus hijos y decidieron hacer frente a su maltratador por ellos, no por su propio bienestar. Los roles otorgados a la mujer implican siempre priorizar a otros, ya sea el marido, el hijo o la familia. Renunciar a sus proyectos y aguantar lo que sea necesario por los de los demás.

La maleta de Marta es una denuncia muy valiente debido al riesgo que supone contar una historia tan terrible. Una historia de mujeres, llevada a cabo por un hombre que demuestra una sensibilidad absoluta. Una historia real, en la que la protagonista consigue vivir, pero que, como real que es, nos recuerda que no todas lo logran.

Amarrada a su aliento, / dueña de su propia fuerza, / descubriendo su belleza, / luchadora y amante de su verdad, de su verdad (Sistiaga, 2017: 19).

5.3. Reportaje: *El machismo mata*

El machismo no son cifras, el machismo mata. Esta es la premisa de la que parte el reportaje del programa televisivo *Salvados*, *El machismo mata* (Ficha técnica en Anexo A), emitido en la Sexta el 7 de febrero de 2016. Este título dirigido por Jordi Évole arranca con una guardia en el Juzgado N°2 de la Ciutat de la Justícia de Barcelona donde se toman declaraciones a presuntas víctimas de violencia de género. Un psicólogo que intenta rehabilitar a hombres condenados por maltrato, el testimonio de uno de ellos y el de una educadora social que imparte talleres de perspectiva de género en un instituto, conforman el resto de historias a las que da voz *El machismo mata* (Évole, 2016) .

Salvados volvió a los domingos en 2016 con este programa dedicado al machismo y a la violencia de género. “No sabemos quién será presidente, pero le proponemos ver el regreso de *Salvados*. Un problema real: el machismo mata”, este fue el mensaje que escribió en Facebook Jordi Évole una semana antes de que se emitiera el programa. Esta publicación, siete días después llegó a compartirse 1.242 veces y el vídeo que lo acompañaba contaba con casi medio millón de reproducciones. *Salvados* se ha convertido en una seña de referencia del reportaje televisivo actual, alcanzando una gran repercusión social con altas cifras de audiencia. Hasta el punto de, en ocasiones, convertirse en dinamizador del debate público español.

Mientras los telediarios beben de declaraciones de políticos y figuras públicas para hablar de la violencia de género, el reportaje de Évole apuesta por los protagonistas anónimos. Con esta premisa, *Salvados* parece intentar demostrar que hay otra forma de hacer periodismo en la televisión. Un periodismo en el que hay un especial esfuerzo visual en lo que concierne a fotografía y narración, aprovechando la oportunidad de integrar imagen y noticia. La estructura armónica y bien diseñada del guión nos va suministrando información a partir de atmósferas y contextos -más o menos explícitos- que invitan a reflexionar y a crear opinión. La personalidad de Jordi Évole y sus preguntas guían el reportaje, demostrando que la mirada propia no tiene por qué estar reñida con el rigor periodístico, ya que



Fig. 11: *El machismo mata* (2016)

consigue acercar temas muy complejos a la ciudadanía gracias a su actitud inquieta y a la empatía con el espectador.

Mientras los telediarios beben de declaraciones de políticos y figuras públicas para hablar de la violencia de género, el reportaje de Évole apuesta por los protagonistas anónimos. Con esta premisa, *Salvados* parece intentar demostrar que hay otra forma de hacer periodismo en la televisión. Un periodismo en el que hay un especial esfuerzo visual en lo que concierne a fotografía y narración, aprovechando la oportunidad de integrar imagen y noticia. La estructura armónica y bien diseñada del guión nos va suministrando información a partir de atmósferas y contextos -más o menos explícitos- que invitan a reflexionar y a crear opinión. La personalidad de Jordi Évole y sus preguntas guían el reportaje, demostrando que la mirada propia no tiene por qué estar reñida con el rigor periodístico, ya que consigue acercar temas muy complejos a la ciudadanía gracias a su actitud inquieta y a la empatía con el espectador.

5.3.1. Sin declaración, no hay prueba del delito

Francisca Vermejo es jueza de guardia en el juzgado N°2 de Violencia de Género de Barcelona y, a través de su testimonio, *Salvados* pone el foco en el proceso judicial por el que pasa una mujer maltratada al denunciar. Vermejo toma una media de 8 a 10 declaraciones al día de mujeres que denuncian maltratos. Se encuentra todo tipo de perfiles: mujeres muy conscientes de lo que han pasado y,

otras, vulnerables, incapaces de reproducir lo que han vivido sin venirse abajo, como es el caso de la mujer a la que, de espaldas, toma declaración en la primera escena del reportaje [Fig. 11]. Entre el cincuenta y el sesenta por ciento de las denuncias interpuestas acaban en condena. La razón, según la magistrada, es que tras denunciar, muchas de las mujeres se echan atrás y no declaran. Ellos les prometen que cambiarán, que la denuncia les ha hecho recapacitar y ellas, entonces, acaban por no interponer la demanda. Sin declaración, no hay prueba del delito.

Las mujeres se sienten en muchas ocasiones vulnerables e inseguras durante este procedimiento. Se incide así, tanto en el reportaje de *Salvados* como en *Los golpes que nadie oye* (Rayaces, 2015) de Radio Televisión de Castilla y León, en la necesidad de que las víctimas estén acompañadas durante todo el proceso de la denuncia y también de la posterior recuperación. Una forma, además, de evitar la victimización secundaria generada tras repetir los hechos en innumerables ocasiones. Precisamente, el Pacto de Estado contra la Violencia de Género⁴ del pasado verano del 2017 se hace eco de esta necesidad, teniendo como uno de sus principales objetivos el amparo de las víctimas, tanto de las mujeres como de los menores. El reportaje de *Informe Semanal*, del 5 de agosto de 2017, *Violencia de género: cuestión de Estado* se centra en explicar este pacto de mínimos que fue aprobado con el apoyo de toda la cámara y la abstención de Unidos Podemos, hecho remarcado especialmente en el reportaje.

En relación con las denuncias, la magistrada Francisca Vermejo incide en otra cuestión: la violencia de género es un delito público y como tal, todo el mundo tiene la responsabilidad de denunciarlo. Todavía es visto como una cuestión privada, de la que “se tienen que apañar” las mujeres solas, así lo explica la magistrada. En este sentido, en *Los golpes que nadie oye* se hace alusión al papel de los servicios públicos, en especial, de los hospitales y centros de salud a la hora

⁴ El programa de *Salvados* y el reportaje de Radio Televisión de Castilla y León, ambos realizados antes de la puesta en marcha de este pacto, incidían en la falta de medios, económicos y humanos, para ayudar a las víctimas. El gobierno de Rajoy presupuestó 80 de los 200 millones de euros que prometió para la lucha contra la violencia de género en 2017 en los Presupuestos Generales del Estado para el 2018. El resto de dinero pretendía derivarse al sistema de financiación de cada comunidad autónoma.

de detectar, y tramitar partes, de situaciones de violencia de género entre sus pacientes.

5.3.2. Recuperar al maltratador

- ¿Todos los maltratadores pueden rehabilitarse?
- Pues quiero pensar que sí. La realidad es que no (Évole, 2016: 23).

Esta es la pregunta que Jordi Évole le hizo a Jorge Frendenthal, psicólogo que imparte terapias para rehabilitar a hombres condenados por violencia de género en el País Vasco. En el reportaje, ambos se citan en un lugar indeterminado para preservar la intimidad de dichos maltratadores. La razón es que el entorno de muchos de ellos desconoce que lo son, como es el caso del condenado que aparece en el reportaje sin mostrar su rostro. Este último comparte con el resto de sus compañeros el mismo patrón ‘hombre varón de sexo masculino’, lo único que verdaderamente une a los maltratadores, según el psicólogo.

- ¿Se curan?
- No están enfermos (Évole, 2016: 24).

Su violencia no responde a ninguna patología sino a su necesidad por dominar la situación que emana de la ideología aprendida del hombre en el sistema patriarcal. Al ver al maltratador como un enfermo, parece que la culpa sea de la maldad del individuo y no de la sociedad que le ha educado en una ideología que le hace violento, una ideología en la que someter a sus parejas está aceptado. De esta manera, nos centramos en poner solución al machismo desde la rehabilitación del individuo y no desde la rehabilitación de la sociedad que los conforma.

5.3.3. Recuperar a la víctima

La sumisión no necesariamente se tiene que conseguir con violencia física. Insultos, amenazas o desprecios buscan la dominación, y si con ellos no es suficiente, se utiliza la violencia, que no es más que otro mecanismo del maltratador para controlar a su pareja. “De primeras no te prohíben nada, no somos tontas, si te prohibieran dirías que no. Pero cuando llega el momento de quedar con tus amigas, ya se sacará una bronca de la manga, para que acabes



Fig 12 y 13: *El machismo mata*, 2016

llorando y tú no te vas a ir así”, explica Marina (Évole, 2016), que modificó cada elemento de su vida por su maltratador, entre los 15 y 19 años. “Es la dignidad lo que duele, las hostias se van a los 10 minutos”, sentencia hacía el final del reportaje. Una idea con la que también se atormenta Marta en el documental *La maleta de Marta*. A ambas les insistieron en la necesidad de denunciar pero ¿cómo se demuestra el desprecio, la humillación o la infravaloración?, ¿hasta qué punto la justicia cree a la víctima sino tiene señales en la piel que lo corroboren? Las consecuencias psicológicas de haber sido maltratada perduran en el tiempo dificultando la recuperación. El momento de librarse de su agresor es también uno de los más duros para las víctimas: son papeles en blanco y tienen que volver a escribir la historia que su maltratador les ha arrebatado.

5.3.4. Las prefieren rubias y pacientes

Una cuestión en la que incide especialmente el reportaje es en la educación a través del taller de perspectiva de género con adolescentes llevado a cabo por Marina Marroquí de AIVIG (Asociación Illicitana contra la violencia de género). Divididos por grupos, todos aparentemente heterosexuales, unos dibujan a su

chico ideal y otros a su chica. Ellos las prefieren más bajas, rubias y pacientes. Ellas más graciosos, cariñosos -que no empalagosos- y comprensivos. Se incide en temas como los estereotipos de género, el machismo escondido en la cultura pop que les ha criado y el control absoluto que facilitan las nuevas tecnologías. Reflexionan, participan y escuchan de primera mano la adolescencia de maltrato que sufrió Marina. Al final del taller, se muestra cómo los dos grupos enrollan las pancartas en las que han dibujado a su pareja ideal. Ellas, despacio y con cuidado, consiguen un rollo perfecto. Ellos, rápido y a trompicones, arrugan todo el papel [Fig. 12 y 13].

5.3.5. ¿Dónde quedan los medios de comunicación?

En España, han sido asesinadas desde el año 2000 más mujeres que personas han muerto por el terrorismo de ETA a lo largo de su historia. Este es uno de los datos en los que hace hincapié la magistrada Francisca Vermejo. No aparecen en la televisión representantes públicos acudiendo a entierros de mujeres asesinadas, en cambio, ni políticos ni cadenas faltan a los entierros de víctimas del terrorismo. La influencia que ejercen los medios en la opinión pública al dar espacio a la violencia de género es esencial para su disolución. Eso sí, el tratamiento de este espacio debe ser el mejor posible. Dejar de victimizar a las mujeres maltratadas y desdramatizar sus historias es básico para la magistrada, pero también mostrar que hay salida, que una mujer puede ser y será feliz después del maltrato. Programas televisivos como *Amores que duelen* (Verve Media Company España, 2014) emitido en Telecinco pecan, precisamente, de este exceso de dramatización y espectacularización de la violencia de género. Adaptado del formato italiano *Amore criminale* (Matilde D'Errico, 2007), este *docu-reality* recrea casos reales de violencia a través de actores y actrices. En ellos, se juega con escabrosos datos de las historias de estas mujeres para llamar la atención del espectador, optando por la conmoción para divulgar información sobre cómo responder ante una situación de maltrato. *Amores que duelen* (2014) sorprende, además, por dos cuestiones principales. Primero, por el doble rasero de la cadena a la hora de luchar contra el machismo, manteniendo a la vez programas que perpetúan los estereotipos de género y de los que se lucra. Y en segundo lugar, por el propio

nombre del docu-reality: *Amores que duelen*. El amor no duele y si lo hace, no es amor, es maltrato.

Salvados, desde una perspectiva mucho más factual que los dos títulos anteriormente analizados, pone el foco en los mismos temas, a menudo obviados, de la violencia de género. Abriendo, además, el debate a la responsabilidad que deben tomar los medios de comunicación en la lucha contra el maltrato, demostrando que hay otra manera de informar que va más allá del agobio a la celeridad y el periodismo de declaraciones. Un periodismo pausado, preparado y con una finalidad esencial: hacer comprensible el mensaje para el ciudadano.

5. 4. Criterios de valoración en la representación de la violencia de género en el audiovisual

Tras la reflexión teórica realizada en los cuatro primeros capítulos y el posterior análisis de los tres casos de estudio, establecemos los siguientes parámetros de lo que debería ser un correcto tratamiento de la violencia de género en el audiovisual:

El maltratador se hace, no se nace. El machismo es su enfermedad y esta solo tiene una cura: la educación. Es contraproducente para el cuestionamiento del sistema patriarcal representar al maltratador como un hombre aislado que se deja llevar por una -se supone- innata agresividad. Los hay que destrozan a golpes o a insultos, de clases bajas y altas, avergonzados o todo lo contrario, adictos a las drogas o completamente abstemios: no hay perfil único del maltratador.

Las mujeres no deben aparecer insertas en historias de hombres. Su vida, su personalidad y su actuación se conforman desde su propia individualidad. Es necesario darle al personaje femenino el peso en la narración que tradicionalmente se le ha arrebatado. Colocándola no por encima del hombre, sino, sencillamente, en el mismo plano. Un plano en el que ya no serán solo objetos de disfrute. Su papel en el audiovisual no debe ser el de embellecer. Erotizarlas y sexualizarlas es someterlas, representarlas por lo que representan para el hombre heterosexual.

La violencia de género son palizas y violaciones, pero también insultos, humillaciones y hasta el techo de cristal. La violencia psicológica es violencia de género, siendo sus heridas, a veces, mucho más imborrables que las físicas. La ficción debe enseñar esta realidad y otorgarle el peso y la gravedad que verdaderamente tienen. Es necesario desnaturalizar la violencia de género para no caer en el convencimiento de que su existencia ha sido, es y será perpetua.

No se debe frivolarizar con la información sobre la violencia de género. Hay que huir de las frases hechas, las opiniones prediseñadas o los maniqueísmos sobre la víctima y el maltratador, para mostrar historias de mujeres que, sin perfil alguno que las clasifique, han sufrido violencia machista. Mujeres que la han padecido y que han salido de ella, igual que se recuperan aquellas que se enfrentan a una violación. Se deben desdramatizar las historias con el objetivo de despojar a la

mujer de la vergüenza de ser víctima y, por consiguiente, evitar su silencio. El audiovisual tiene que permitir a las mujeres imaginarse tan capaces como son los hombres de enfrentarse a la adversidad, darles la libertad de dejar de ser víctimas. Como planteó Camille Paglia (2001), ni negar el problema, ni morir por él, sencillamente, aprender a vivir con para, desde ahí, extraerle poder al machismo y ponerle fin.

No solo es una mujer violada aquella que haya acabado desgarrada y al borde la muerte. Hay que tener cuidado con el poder hipnótico del cine y su capacidad de espectacularizar sobre temas tan dañinos como la violación: hacer espectáculo de ella no debe suponer su aceptación o justificación. En este punto, el potencial pedagógico de esta industria debe ser ejemplar a la hora de retirar del imaginario colectivo ideas erróneas e injustas sobre las mujeres violadas o maltratadas. No debería haber nada de atrayente en una violación, las industrias culturales con la representación que han dado de ella, han conseguido banalizarla hasta el peligroso extremo de normalizarla, de crear espectadores pasivos que la asumen sin cuestionamiento alguno.

Es arriesgado volver la problemática de la violencia de género hacía una perspectiva masculina -tratar temas como las denuncias falsas o las custodias de menores-, puesto que desvirtúa y contamina el debate informativo sobre la violencia machista. Estas cuestiones merecen una cierta atención, pero mínima en comparación con la extensión y gravedad de la violencia de género. La erradicación de estas 'injusticias masculinas' depende directamente de la supresión del sometimiento femenino, ya que ambos son resultado del mismo problema: el sexismo hegemónico que encierra la sociedad patriarcal.

Entendemos que los tres títulos elegidos hacen uso de estos parámetros que, a menudo, escasean a la hora de representar la violencia de género, razón por la que hayan sido seleccionados como ejemplo de un tratamiento útil para la opinión pública. Queda constatado que la ficción, el documental y el reportaje, cada uno desde su núcleo de acción -el entretenimiento, la pedagogía y la información, respectivamente-, han conformado la percepción que tenemos de la violencia de género y, por tanto, también podrán participar en su cambio.

6. Conclusiones

El trabajo teórico y analítico realizado ha ratificado la hipótesis de la que partíamos: el cine construye unos imaginarios que se comprometen con la realidad, y en esta realidad, la mujer aparece en un lugar subalterno, para ser vista, amada o torturada, para ser siempre algo para el hombre, el poseedor de la mirada.

Del estudio de los más de sesenta títulos observados, se han podido vertebrar unos criterios de evaluación (ver epígrafe 5.4) de la representación de la violencia de género en la ficción, el documental y el reportaje. El audiovisual no debe presentar un perfil único de víctima y de maltratador puesto que no lo hay: cualquiera puede encontrarse en una situación de violencia de género ya que esta deriva de las particularidades del sistema patriarcal y no de las individualidades de cada uno. Sexualizar a la mujer es someterla, esquematizar al maltratador es excusarlo: los estereotipos de género imposibilitan una justa representación de la violencia de género. Espectacularizarla no debe suponer un problema en sí, puede incluso servir de denuncia feminista, pero debe tenerse en cuenta el poder ideológico e hipnótico que encierra el audiovisual y la responsabilidad que conlleva. Un erróneo tratamiento informativo contribuye a la intoxicación de una problemática que tiene víctimas reales y mortales. Aquellas que sobreviven tienen el derecho a desprenderse de la condición de víctima, y para ello, hay que darles la libertad de dejar de serlo, evitando el sensacionalismo y la dramatización.

Si el cine tiene como prioridad representar la realidad, es difícil que reproduzca historias de mujeres reales que viven ajenas a las estructuras del patriarcado. La cuestión no es dejar de componer relatos que afloran de la sociedad patriarcal en la que vivimos, sino hacerlo evitando caer en los estereotipos de género y, por tanto, en la reproducción de la mentalidad machista. Entendemos que los tres títulos elegidos, *Te doy mis ojos*, *La maleta de Marta* y *El machismo mata*, sacan a relucir esta visión: hostigan el tradicional imaginario colectivo que tenemos sobre la violencia de género con nuevas concepciones, de cuyo entendimiento depende la erradicación de esta lacra.

Todas las conclusiones extraídas han germinado del estudio de la reflexión feminista cinematográfica realizado a partir de los años setenta. Cincuenta años

después, con la infinidad de cambios sociales sucedidos, la realidad descrita por las autoras de entonces sigue teniendo vigencia. El feminismo actual no está pidiendo nada nuevo, pero esto, lejos de debilitarle, le empodera. Las voces que antes se acallaban, ahora se multiplican: perder el miedo a hablar de abusos, violaciones, patriarcado o feminismo, y cuestionar el sistema para sencillamente mejorarlo, es también tarea de las industrias culturales, de cuya reflexión emanan modelos de pensamiento, actuación y cambio de un potencial pedagógico incalculable.

La civilización democrática se salvará únicamente si hace del lenguaje de la imagen una provocación a la reflexión crítica, no una invitación a la hipnosis (Eco, 1977).

7. Bibliografía

- Aguilar, P. (1998). *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*. Madrid, Fundamentos.
- Alberdi, I., & Matas, N. (2002). *La violencia doméstica: informe sobre los malos tratos a mujeres en España*. Fundació "La Caixa".
- Arranz Lozano, F. (dir.) (2010) *Cine y género en España: una investigación empírica*. Madrid: Cátedra Feminismos.
- Artículo 52, Ley 14/1975. Boletín Oficial del Estado, España, 2 de mayo de 1975. Recuperado en <https://bit.ly/2Iqa0wV>
- Artículo 153, Ley Orgánica 10/1995 del Código Penal. Boletín Oficial del Estado, España, 23 de noviembre de 1995. Recuperado en <https://bit.ly/1HqbvZZ>
- Barthes, R., & Medrano, F. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Pídos.
- Bayo, R. (1977). *Tortura en el hogar*. Vindicación Feminista, Barcelona, n10.
- Burch, N. (1987). *El Tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico* (Vol. 5). Anaya-Spain.
- Castells, M. (1998). *La era de la información. Economía, Sociedad y Cultura*, Vol.2 El poder de la Identidad. Madrid, Alianza.
- Despentes, V. (2008). *Teoría King Kong*. Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.
- De Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième Sexe*. Paris, Galimard, y reediciones, 2 vol.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica. Cine*, Madrid, Cátedra.
- Díaz, B. O., & Torroja, E. T. (2015). *La violencia de género en el cine español*. Revista de Medicina y Cine, 11(4), 190.
- Eco, U. (1977). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona, Lumen.
- Engels, F. (1987). *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Madrid, Fundamentos.
- Falcón, L. (1991). *Violencia contra la mujer*. Barcelona, Circulo de Lectores, S.A.

- Flax, J. (1995). *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos Fragmentarios*. Madrid, Catedra.
- Freud, S., Strachey, J., & Freud, A. (2002). *Más allá del principio del placer*. RBA Coleccionables.
- Giberti, E. (1989). *Mujer, enfermedad y violencia en medicina. En otras palabras..." Mujeres, salud y sociedad"*, (1), 9-26.
- González, F. Javier (2011). *La opresión y la represión de la mujer vista por la historia del cine*. Cacitel S.L.
- Harari, Y. (2015). *Sapiens. De animales a dioses*. Barcelona, Penguin Random House.
- Hwa Beh, S. & Salyer, S. (1972). *Women and film*. (1), p. 1-5. Recuperado en <https://bit.ly/2K5ONxQ>
- Humm, M. (1997). *Feminism and film*. Indiana University Press.
- Irigay, L. (1992). *Yo, tú, nosotras*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- Kaplan, E. Ann (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid, Cátedra.
- Kipen, A. & Caterberg M. (2008). *Maltrato, un permiso milenario: la violencia contra la mujer*. Intermón Oxfam, Barcelona, Caterberg.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid, Cátedra.
- Labrador, F.J. & Rincón P.P. (2002). *Trastorno de estrés postraumático en víctimas de maltrato doméstico: Evaluación de un programa de intervención*. *Análisis y Modificación de Conducta*, 28 (122), 905-932.
- Lippmann, W. (1965). *Public opinion*. 1922. Recuperado en <https://goo.gl/JpY64E>
- Martin, Del. (1983). *Battered Wives*. Nueva York, Pocket Books.
- McCabe, J. (2004). *Feminist film Studies. Writing the Woman into cinema*. New York, Wallflower.
- Millet, K. (1970). *Sexual Politics*. Doubleday, Nueva York (en español, Aguilar, 1975).

- Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad (2015). *Resultados de la Macroencuesta De Violencia Contra La Mujer*. Recuperado en <https://goo.gl/gp1ATY>
- Mohanna, C (1973). A one-sided story: women in the movies. *Women and film*. (1), p. 7-13.
- Molina, N. (1990). *Estado y las mujeres: una relación difícil*. Ediciones de las Mujeres (13), Santiago de Chile.
- Morilla, B. (2001). *El valor de ser hombre. Historia oculta de la masculinidad*. Madrid, Oberon Anaya.
- Mulvey, L. (1975). *Visual pleasure and narrative cinema*. Screen vol 16, número tres, 6-18.
- Paglia, C. (2001). *Vamps and tramps: Más allá del feminismo*. Madrid.
- Rodriguez Fernández, M. (coord.) (2006). *Diosas del celuloide. Arquetipos de género en el cine clásico*. Madrid, Ediciones Jaguar.
- Rodríguez Muñoz (2015). *A cuatro horas del sol*. Editorial Círculo Rojo.
- Rousseau, J. J. (1999). *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*. iUniverse.
- Roy, M. & Davidson, T. (1977). *Wifebeating: A recurring Phenomenon Throughout History*. Battered Women, Nueva York, Van Mostrand Reinhold Company.
- Rubin, G. (1975). *The traffic in women: notes on the political economy of sex*. Rainar R. Reiter (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, Nueva York, Monthly Review Press.
- Salmon, C. (2007). *Storytelling la máquina de fabricar historias y formatear las mentes*. Paris, Éditions La Découverte.
- Walker, L. E. (1979). *The Battered Women*. Nueva York, Harper&Row.
- Woolf, V. (1980). *The Diary of Virginia Woolf*. Houghton Mifflin Harcourt.

